

S'écrire:

essai sur les figures de la création littéraire
dans les oeuvres de Louis-Ferdinand CÉLINE et de Marcel PROUST

un mémoire présenté

par Guy Drouin

au Département de français
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
afin de répondre partiellement
aux exigences
de la Maîtrise en Études littéraires françaises

Université du Québec à Trois-Rivières
Décembre 2000

1970

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

S'écrire :

**essai sur les figures de la création littéraire
dans les oeuvres de Louis-Ferdinand CÉLINE et de Marcel PROUST**

À mon épouse Jennifer,
pour tout ce qu'elle sait
et que je m'efforce d'apprendre

En reconnaissance de la patiente sollicitude
de Monsieur Jacques Paquin, Ph.D
directeur de ce mémoire

T A B L E D E S M A T I È R E S

Avant-propos	IV
Introduction	1
Chapitre 1	
Esthétique et poétique	17
Chapitre 2	
Les figures céliniennes de la création littéraire	44
Chapitre 3	
Les figures proustiennes de la création littéraire	70
Chapitre 4	
Un miroir convergent	
4.1 Revendication et déni autobiographiques	89
4.2 Le surgissement de la figure auctoriale	97
4.3 Les pistes de l'autofiction	104
Conclusion	110
Bibliographie	117

Avant-propos

L'essai que l'on va lire se propose d'identifier les spécificités des figures de la création littéraire telles qu'elles émanent des oeuvres de deux créateurs parmi les plus considérables de la modernité littéraire française, en l'occurrence Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline.

Le corpus littéraire retenu n'est évidemment pas fortuit. Non seulement ces deux écrivains ont-ils été pour nous la source d'un intense plaisir de lecture, mais aussi se prêtaient-ils de façon privilégiée à notre champ d'investigation, ayant tous deux donné, intentionnellement pour l'un, sans préméditation pour l'autre, des oeuvres dans lesquelles ils énonçaient les principes de leur approche de la création littéraire. Il s'agit aussi, bien sûr, de deux auteurs phares ayant eu une influence déterminante sur l'évolution des techniques narratives et sur les avenues de la création littéraire saisies dans leur ensemble, non seulement en langue française, mais tout autant dans presque toutes les langues du monde occidental; voilà également qui entrainait dans la motivation du choix des auteurs étudiés. De plus, l'un et l'autre ont été totalement subjugués par la création de leur oeuvre littéraire; au point où celle-ci s'est constituée en rivale de la réalité objective, en rivale triomphante du réel devrait-on dire, se substituant, en définitive, à leur vie même. L'expérience effective qu'ils ont faite de la littérature est troublante. C'est un peu aux sources de ce trouble que nous avons voulu nous porter. Qu'y a-t-il derrière le vouloir

créer ? Peut-on y retracer un passage du théorique à la pratique ? Quelle est l'importance d'une conception esthétique pour la pratique d'une poétique ? Ces deux grandes aventures créatrices exemplaires du siècle dernier, si distinctes au premier abord, ont-elles des points de convergence réellement significatifs ? En quoi l'expérience que ces deux écrivains ont faite de l'acte de création a-t-elle fini par constituer une charnière déterminante, un point de non-retour, à partir duquel la génération suivante de créateurs allait devoir ancrer son projet narratif ? Ce questionnement a constitué la toile de fond de notre recherche.

Qu'il nous soit permis, en terminant, de signifier ici notre appréciation et notre reconnaissance pour l'appui constant que nous a apporté, tout au long de notre travail, Monsieur Jacques Paquin, directeur de ce mémoire, dont la chaleureuse sollicitude a grandement bénéficié à cet essai.

INTRODUCTION

Dans les dernières pages d'une étude qui a fait date dans l'histoire de la critique littéraire occidentale et qui, à proprement parler, allait établir les prémisses essentielles de la science de la narratologie, Gérard Genette, en arrivait à ce constat :

Il me semble pourtant qu'on ne doit pas se fier aveuglément à l'esthétique explicite d'un écrivain, fût-il un critique aussi génial que l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*. La conscience esthétique d'un artiste, quand il est grand, n'est pour ainsi dire jamais au niveau de sa pratique (...) ¹

En effet, sans doute serait-il vain –et peut-être aussi un peu naïf– de concevoir une étude comparative partant du projet esthétique élaboré par un artiste et, constatant convergences et divergences, de mettre ce projet en parallèle avec l'oeuvre issue de celui-ci. Tout artiste engagé dans un processus de création, par le seul fait de sa démarche artistique, propose, sous une forme ou sous une autre, des conceptions esthétiques qui, si elles ne lui sont propres, lui auront paru prééminentes. Le plus souvent, ces visées esthétiques sont engoncées dans la gangue de l'oeuvre et lorsqu'on les en extrait, elles déçoivent, semblent bien en deçà des qualités intrinsèques de l'objet esthétique lui-même.

Pourtant, le discours de l'écrivain sur l'acte de création en élaboration constitue certainement une des caractéristiques distinctives du texte littéraire notre époque post-moderne.

1. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1972, p. 270, coll. « Poétique ».

Que ce discours prenne place au coeur même de l'oeuvre ou s'articule en sa périphérie, il est revendiqué par un nombre impressionnant de créateurs contemporains et ce, avec une emphase toute particulière chez les littérateurs. Est-il besoin, à titre d'exemples, de désigner les Doubrovsky –dont il sera beaucoup question plus avant dans ce mémoire– les Sollers, Calvino, Paz, Sarraute et, bien sûr, Marcel Proust, grand initiateur de cette pratique, pour n'en citer que quelques-uns. D'ailleurs, peut-être faut-il voir dans cette inclination une manifestation du constat que faisait déjà Roland Barthes il y a maintenant presque un demi-siècle à l'effet que « la modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible ². » La descendance littéraire de Proust et de Céline est manifeste dans une part considérable de l'écriture de création contemporaine. La saisie du monde objectif par ces sensibilités singulières en plus de quelques conquêtes techniques tout à fait décisives, ont fait d'eux des points de repère à peu près universels. Avec son habituel langage provocateur, Céline ne soulignait-il pas que « ces acharnées vieilles nouvelles vagues me tiennent en perpétuelle nouveauté³ » ?

Il importe toutefois de spécifier ici, d'entrée de jeu, que notre propos ne vise pas à mettre en lumière le théoricien de l'art que l'on retrouve chez l'artiste pour éventuellement, au regard des intentions fondatrices décelées, confronter et sanctionner la rigueur de sa pratique artistique. Le travail que nous nous proposons de réaliser vise davantage à mettre en relief les particularités des figures de la création littéraire telles qu'elles se dessinent dans les oeuvres de Louis-Ferdinand Céline et de Marcel Proust.

2. Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Les Éditions du Seuil, 1953, p. 58, coll. « Points ».

3. Louis-Ferdinand Céline dans une lettre à Roger Nimier. Citée par Henri Godard, « Un art poétique », La revue des Lettres modernes, (L.F. Céline 1. Pour une poétique célinienne, sous la direction de Jean-Pierre Dauphin), Paris, 1974, numéros 398-403, p. 36

Si, comme il a été évoqué plus haut, l'artiste, du seul fait de créer, porte au monde un point de vue esthétique qui lui est spécifique, « seuls certains écrivains en revanche dirigent volontairement tous leurs écrits vers une élucidation de l'acte créateur ⁴. » Cette remarque, comme il nous sera permis de le vérifier, vaut tout autant pour Céline que pour Proust. Ces deux écrivains ont effectivement en commun d'avoir eux-mêmes élaboré et formulé, prospectivement ou rétrospectivement, dans des textes marginaux par rapport, chacun, à leur production littéraire – Entretiens avec le professeur Y pour l'un et Contre Sainte-Beuve pour l'autre – des essais qui ont laissé une empreinte significative de leurs préoccupations esthétiques. Textes marginaux à l'égard des oeuvres romanesques finalement produites, mais capitaux pour l'appréhension de l'expérience de l'acte de création telle que vécue par ces deux artistes. Notre travail mettra également à contribution des propos spéculatifs exposant cette attitude qu'ils ont eue à l'égard de la création littéraire, propos glanés au fil des correspondances respectives des deux écrivains, d'entretiens recueillis par la presse et aussi d'autres témoignages paratextuels.

Bien que ces marques discursives dénotant certains aspects des visées esthétiques de Céline et de Proust aient une importance certaine, c'est à l'oeuvre⁵ narrative elle-même que sera puisée la part essentielle de ce qui charpente ces figures de la création littéraire que nous nous proposons de distinguer. Cette oeuvre romanesque, en d'autres termes, l'objet esthétique constitué, du fait même de ses composantes non-discursives, offre une réverbération singulière au discours esthétique ailleurs tenu par les deux romanciers. Cette particularité, comme le

4. Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, Paris, Sedes, 1985, p.5, coll. « Esthétique ».

5. Gérard Genette définit la notion d'oeuvre spécifiant « qu'il n'y a d'oeuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention. ». Voir la présentation de Gérard Genette au recueil collectif, Esthétique et poétique, Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, p. 8, coll. « Essais ».

souligne Mikel Dufrenne, « vient à l'objet esthétique de ce qu'il est capable d'expression, c'est à dire de ce qu'il signifie non seulement en représentant, mais, à travers ce qu'il représente, en produisant sur qui le perçoit une certaine impression, en manifestant une certaine qualité que le discours ne peut traduire, mais qui se communique en éveillant un sentiment ⁶. »

Un regard superficiel qui serait porté sur la production romanesque respective de Louis-Ferdinand Céline et de Marcel Proust embrasserait des paysages on ne peut plus disparates. Le tissu textuel même peut apparaître au lecteur tout à fait dissemblable, presque emprunté à des langues entre elles étrangères. Le rythme lent de la phrase proustienne faite de vagues successives, toute en rétention, parée de son système sophistiqué d'incises, de parenthèses, de reprises et de subordonnantes aux ramifications multiples, semble irréconciliable avec la phrase pulsionnelle, sismographique, vive, déconstruite, de Céline; segment au degré maximal de concision, aux enchaînements syntaxiques brisés, ce style « qui se forme sur le refus des contraintes signifiantes de la langue et qui, à l'inverse, informe et déforme selon les aléas de son exigence expressive⁷ (...). »

La matière qui constitue la trame narrative des récits peut également paraître évoluer sur des orbites se situant à des années-lumière l'une de l'autre. Les pérégrinations de Bardamu-Ferdinand-Céline à travers guerres et continents en flammes semblent assurément n'entretenir que fort peu d'affinités avec les préoccupations esthétisantes des Marcel-Swann-Legrandin entretenues, Faubourg Saint-Germain, au milieu des canapés feutrés des derniers vestiges

6. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique I, l'objet esthétique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, p. 234, coll. « Épiméthée ».

7. Danièle Racelle-Latin, « *Voyage au bout de la nuit* ou l'inauguration d'une poétique argotique », *La revue des lettres modernes*, (L.F. Céline 2. Écriture et esthétique. Textes réunis par Jean-Pierre Dauphin), Paris, 1976, numéro 462-466, p.54.

humains de l'aristocratie européenne.

Il faut noter au passage que si les thèmes diffèrent, la finalité de l'oeuvre à construire demeure identique; chez Proust comme chez Céline, l'acte d'écrire s'érigeant puissamment contre la mort. Ainsi trouvera-t-on, de façon récurrente, dans les échanges épistolaires de Marcel Proust, surtout à partir de 1909, l'évocation de sa vie effective qui peu à peu s'estompe, par petits souffles pourrait-on dire pour l'asthmatique qu'il fut, pour laisser toute la place à sa vie affective, celle qui naît, avec une intensité avivée, de l'ouvrage textuel entrepris. L'exclamation que l'on retrouve à la fin du célèbre épisode de *la petite madeleine*, « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel⁸ », prend l'allure d'un leitmotiv sous sa plume de correspondant de cette époque. Roland Barthes exprime d'ailleurs avec beaucoup de justesse cette attitude proustienne face à la réclusion, au sens propre comme au figuré, dans la chambre de l'écriture : « par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit souvent, il fit de sa vie même une oeuvre dont son propre livre fut le modèle⁹ (...) » Un constat similaire est fait chez Céline par l'écrivain Georges Bataille qui avait tôt remarqué que « le roman de Céline peut être considéré comme la description des rapports qu'un homme entretient avec sa propre mort (...) il ne diffère pas fondamentalement de la médiation monacale devant un crâne¹⁰. »

Il paraît donc bien évident que, si les points de divergence entre les deux oeuvres devaient être répertoriés, leur nomenclature seule occuperait effectivement de longs espaces. En 1936

8. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, volume I, *Du côté de chez Swann*, (Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, 1987, p. 45, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

9. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1984, p. 65, coll. « Points / Essais ».

10. Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 320.

d'ailleurs, après la publication des deux premiers romans¹¹ de Céline, bien peu de commentateurs se seraient risqués à dresser des points de comparaison entre les oeuvres des deux écrivains. Ce ne sera que dans le quatrième cycle des romans céliniens¹² que des similitudes avec la démarche esthétique proustienne commenceront à poindre. Ces disparités, précisons-le, ne sont ici évoquées que dans le seul but d'établir clairement qu'elles seront prises en considération tout au long de notre réflexion et que celles-ci n'altèrent en rien les rapprochements qui seront faits ultérieurement entre les perspectives respectives des deux romanciers quant à la création littéraire. Henri Godard qui, dans sa somme sur la poétique célinienne, établit en maints endroits des parallèles entre les parcours des deux créateurs, ne manque pourtant pas de se prémunir contre le fait que :

Céline se situe aux antipodes de Proust. Les deux sensibilités et les deux projets ne sont pas sans points communs, mais, dans l'écriture, là où Proust exploite jusqu'à ses limites la tendance de l'écrit à la liaison, Céline lutte contre elle. Proust travaille à réunir dans la même structure le plus grand nombre possible de mots et d'actes de prédication; l'effort et le plaisir du lecteur consistant alors à saisir la relation posée entre les termes les plus disjoints, à conserver jusqu'au bout, à travers tant de niveaux d'emboîtement, le sens d'une construction unique, à ne jamais perdre, au fil des subordonnées et des parenthèses, le sentiment de son centre de gravité. Céline au terme d'un travail non moins poussé mais inverse, fait parcourir une succession d'éléments qui n'ont plus entre eux, deux à deux ou presque, que la liaison la plus ténue et la plus immédiate. L'unité à saisir est celle, dynamique, d'une voix qui parle¹³.

Au-delà des dissemblances stylistiques, c'est par ailleurs à un niveau d'analyse plus profond que se révèlent les points de convergence les plus significatifs dans l'esthétique et la

11. Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit.

12. Le cycle allemand. Les quatre grands cycles de la production romanesque célinienne seront définis au début de notre troisième chapitre portant sur les figures céliniennes de la création littéraire.

13. Henri Godard, Poétique de Céline, Paris, Gallimard, 1985, p.43, coll. « Bibliothèque des Idées ».

poétique des deux écrivains. Sans doute conviendrait-il ici de les exposer brièvement avant d'attaquer le vif de notre sujet.

En premier lieu, les deux auteurs ont en commun d'avoir sur le tard fait leurs premiers pas sur la scène littéraire. Louis-Ferdinand Céline avait déjà passé le midi de la trentaine¹⁴ au moment de la parution de Voyage au bout de la nuit et Proust ne se mit véritablement au premier tome de À la recherche du temps perdu qu'au-delà du seuil de la quarantaine¹⁵. À l'avènement de leur première oeuvre dans le domaine public, plusieurs années de formation, rédaction de quelques écrits préparatoires¹⁶, nombreuses lectures, avaient constitué les fondements d'une réflexion profonde sur les assises de la production romanesque contemporaine et leur avaient fait éprouver la volonté résolue d'opérer une rupture avec cette dernière. Tous deux, on le verra, ont conçu leur oeuvre comme une franche fracture, non seulement avec la génération précédente de littérateurs, mais aussi avec la leur. Proust, puis Céline eurent une conscience aiguë de cette crise du romanesque¹⁷ qui marque, dès l'aube du siècle dernier, la fin du naturalisme français. Céline, constatant, avec l'apparition du cinéma et de la radio, la fin du rôle documentaire jadis dévolu au roman, annonce la fin du genre dans son optique traditionnelle et se donne comme mot d'ordre de renouveler la finalité même que l'on réserve à la lecture et, conséquemment, de redéfinir le travail de scription romanesque : « Des romans ? des histoires ? Mais personne ne veut plus en

14. Voyage au bout de la nuit sortit des presses de l'éditeur Denoël en 1932, son auteur ayant vu le jour en 1894, il avait donc trente-huit ans lorsque sa première oeuvre fut publiée.

15. Proust, né en 1871, ne donna, à Grasset son éditeur de l'époque, les derniers jeux des épreuves corrigées de Du côté de chez Swann qu'à la fin de l'année 1913. Le début de la rédaction du premier volet de la *Recherche* se situant quelque part à l'automne 1909, il avait donc aussi trente-huit ans à ce moment.

16. Scandale aux abysses, Le carnet du cuirassier Destouches, Progrès, et L'Église en plus d'une thèse de médecine sur l'hygiéniste autrichien Philippe-Ignace Semmelweis pour Céline et, du côté de Proust, Jean Santeuil, Les plaisirs et les jours, Pastiches et mélanges, les esquisses de Contre Sainte-Beuve, les traductions et les préfaces aux travaux de John Ruskin : La Bible d'Amiens et Sésame et les lys ainsi que plusieurs articles publiés dans la presse.

17. À ce sujet, on consultera avec profit l'ouvrage de Michel Raimond La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, Librairie José Corti, 1985, 539 p.

lire. Autrefois, la jeunesse apprenait la vie par les romans, à présent les jeunes vont au cinéma ou regardent des images¹⁸. »

Proust, pour sa part, reproche au naturalisme et à l'approche réaliste en général, de poser comme objet d'investigation du littéraire la description du monde et de l'homme limitée à sa seule superficie, « la littérature qui se contente *de décrire les choses*, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus¹⁹ »; alors que l'écrivain, adoptant une position radicalement ontologique, doit, toujours selon l'essayiste du Contre Sainte-Beuve, faire de son propre être le territoire d'exploration de l'art moderne. Non seulement celui-ci pourfendra-t-il la descendance littéraire de Zola et les romanciers alors en vogue, « aussi réticent à l'égard de Romain Rolland que de Maurice Barrès²⁰ », mais il s'oppose tout aussi farouchement au dilettantisme artistique qui « est une conception aussi fausse et naïve que celle d'un saint, ayant la vie morale la plus élevée pour pouvoir mener au paradis une vie de plaisirs vulgaires²¹. » L'acte de créer devra revêtir une exigence supérieure, être total, devra étaler toutes les marques du subjectif au détriment de l'objectif, être exclusif et ne réserver de place à rien d'autre dans le parcours terrestre de l'artiste. Ce ne sera rien de moins qu'une nouvelle définition du statut de la littérature qui se verra revendiquée par les deux écrivains et ce, dès leurs premiers ouvrages. Cette haute exigence est fort bien évoquée par Julia Kristeva dans l'ouvrage qu'elle

18. Entrevue avec Olga Obry, « D'un scandale à l'autre; les tribulations de L.F. Céline entre la musique et la poésie », Le Phare-Dimanche, Bruxelles, numéro 614, le 6 octobre 1957, p. 7.

19. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, volume IV, *Le Temps retrouvé*, (Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, 1987, p. 463-464, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». C'est Proust qui souligne.

20. Jean-Yves Tadié, Marcel Proust, Paris, Gallimard, 1996, p. 788, coll. « Biographies ».

21. Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954, p. 266, coll. « Idées ».

consacre à Proust, où l'analogie qu'elle trace avec l'expérience religieuse semble d'ailleurs tout à fait s'imposer :

Simultanément à l'incorporation imaginative du monde, à cette absorption de l'ontologique, Proust donne son corps à la littérature et, à travers elle, au monde. Suffoquant dans une chambre quelconque, rue Hamelin, sans nourriture et sans sommeil, ascète cadavérique, il offrait aux convives de ses dîners l'exemple d'un mourant en train d'assurer sa résurrection dans un livre. Tous ceux qui l'ont connu pendant ses dernières années ont été frappés par la vigueur mystique de cette transmutation d'un corps en littérature, par-delà le snobisme assumé et la senteur souvent fétide des amitiés complaisantes. Dévorant le monde jusqu'à s'unir à la palpitation des choses et aux ridicules des mondains, l'écrivain se laisse transvaser tout entier dans son oeuvre qui prend la place de l'être infini comme de la grâce. Au sensualisme grec, il joint une ambition christique: la passion devenue homme se sacrifie au dernier culte, celui de la littérature, qui lui semble la seule capable de boucler la boucle, de conduire le Verbe à la chair²².

Avec des termes différents, c'est la même exigence subversive placée dans l'écriture que note Henri Godard chez Louis-Ferdinand Céline : « Longtemps, la littérature a contribué, sinon à flatter l'homme, du moins à le rassurer sur lui-même. Avec Céline est venu le moment où elle n'a plus au contraire que la volonté de le démasquer et de l'inquiéter, pour le mettre en état de vivre de la seule manière qui vaille, le dos contre la mort²³. »

Il faut d'ailleurs remarquer que cette rupture est souhaitée non seulement avec la tradition littéraire mais aussi avec le matériau essentiel de l'activité littéraire : la langue. On ne peut évidemment évoquer l'auteur de Guignol's Band sans aborder les libertés, fort commentées, qu'il prend avec la langue française dans son projet de transposer à l'écrit l'émotion contenue dans la langue parlée : « je suis étiqueté *attentateur*, violeur de la langue française²⁴ ! » Marcel Proust

22. Julia Kristeva, Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994, p. 241, coll. « Essais ».

23. Henri Godard, Céline Scandale, Paris, Gallimard, 1994, p. 79.

24. Louis-Ferdinand Céline, Entretiens avec le Professeur Y, Paris, Gallimard, 1955, p. 31, coll. « Folio ». C'est Céline qui souligne.

entretient, sans doute à l'étonnement de certains, exactement la même attitude à l'égard de la langue : « Les seules personnes qui défendent la langue française sont celles qui l'attaquent²⁵. »

On constate de plus que Louis-Ferdinand Céline et Marcel Proust ont pareillement eu recours au procédé de la *via negativa* pour exprimer leurs conceptions esthétiques mutuelles. Le premier a imaginé le désopilant personnage du Professeur Y qui cristallise, à lui seul, à peu près tout ce qui est abhorré dans la littérature et la critique traditionnelles par l'auteur des entretiens imaginaires qu'il compose, pour ensuite donner plus de contraste et plus de pertinence à l'énonciation de son propre discours esthétique. On sait par ailleurs que Proust a utilisé de même manière, c'est-à-dire comme une sorte de repoussoir, les commentaires critiques hebdomadaires que Charles-Augustin Sainte-Beuve rédigeait dans la presse, pour éventuellement, par opposition, fonder les principes de son esthétique. Incidemment, Proust aussi imagine un personnage fictif –Madame de Villeparisis dans À la recherche du temps perdu– qui sera chargé de représenter tout l'esprit des Portraits littéraires et des Lundis de Sainte-Beuve en vue de donner un relief particulier à la quête du narrateur vers la création authentique.

Ajoutons également à ces similitudes que la révolution amenée par les peintres impressionnistes dans l'art moderne est désignée par les deux écrivains comme pierre angulaire de leur conscience esthétique : Céline par l'évocation de la représentation impressionniste de « l'église d'Auvers » et des toiles de Van Gogh dans Entretiens avec le Professeur Y; Proust par la relation qu'il fait du travail du peintre fictif Elstir dans À l'ombre des jeunes filles en fleurs.

Il nous faudra également mettre en parallèle une autre attitude commune à Céline autant

25. Marcel Proust cité par Jean-Yves Tadié, Marcel Proust, *op. cit.*, p. 620.

qu'à Proust. Également méfiants face à l'intellectualisme et peut-être plus précisément en ce qui a trait aux élaborations discursives émanant des oeuvres de création, comme en fait d'ailleurs foi cette petite phrase de Proust : « une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix²⁶. » Tous deux tendent en effet à mettre à mal la frontière entre poésie et roman, privilégiant évidemment l'incursion du poétique dans le territoire du narratif. Pour eux, le romancier doit se faire davantage poète que prosateur. Partout Céline clame que « tout ce qui n'est pas poète en ce monde est assuré de [s]on effroyable mépris, [il] le voit tiers cochon, tiers gorille, tiers chacal, rien de plus²⁷. » C'est d'ailleurs avec emphase et à maintes occurrences qu'il claironne ne voir de salut au genre romanesque « que s'il tend à la poésie; s'il parvient, sans l'appui des contraintes prosodiques, à rythmer lui aussi le langage²⁸ » comme le relève Henri Godard dans un article révélateur sur la poétique célinienne.

Le lecteur de Proust, particulièrement celui du dernier volet de la *Recherche*, Le Temps retrouvé, aura bien sûr lui aussi identifié ce même penchant. Le poète et romancier Michel Leiris a laissé des « Notes sur Proust » qui constituent un abrégé magistral du projet esthétique proustien. Ces brefs commentaires révèlent cette propension du narrateur de la *Recherche* à s'approprier le regard du poète : « L'expérience du Temps retrouvé est une expérience essentiellement poétique, car elle est échappement au temps mathématique (qui est celui des mémorialistes, des prosateurs ou des faiseurs de récits) et aussi rapprochement fulgurant de deux réalités distinctes, comme la métaphore²⁹. »

26. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, volume IV, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 461.

27. Louis-Ferdinand Céline dans une lettre au professeur américain Milton Hindus reproduite dans l'essai : Milton Hindus, Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, Paris, Les Éditions de l'Herne, 1969, p. 160, coll. « Essais et Philosophie ».

28. Henri Godard, « Un art poétique », La revue des Lettres modernes, *op. cit.*, p. 19.

29. Michel Leiris, « Notes sur Proust », Le magazine littéraire, Paris, janvier 1997, numéro 350, p. 60.

Conséquemment, ils auront été parmi les premiers à embrouiller le cloisonnement classique des genres, une des caractéristiques marquantes de la voie empruntée par la production textuelle de notre post-modernité. Dans cette optique, on pourrait tout aussi bien accoler à l'oeuvre romanesque célinienne une remarque faite par Gérard Genette à propos de la *Recherche*; il mentionne en effet que cette oeuvre « clôt l'histoire du genre romanesque et inaugure, avec quelques autres [oeuvres], l'espace sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne³⁰. »

Notre recherche tendra également à démontrer comment deux figures, celle de l'euphorie pour Proust et celle du délire (ou de la fièvre) pour Céline, opèrent une sorte de jonction sémantique et en viennent toutes deux à être interprétées comme des signes authentifiant l'objet esthétique. En effet, on verra que la fameuse exclamation de joie : « comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un oeuf, je me mis à chanter à tue-tête³¹ » que l'on retrouve en clôture de l'épisode des *Clochers de Martinville*, qui constitue en quelque sorte une mise en abyme du discours de Proust sur la création littéraire, fait écho aux énoncés céliniens comme « il faut un moment de délire pour la création³² » dont il est possible de répertorier plusieurs dizaines d'occurrences un peu partout dans l'oeuvre romanesque et également dans de nombreuses interviews données à la presse.

Notre premier chapitre sera l'occasion de délimiter les champs respectifs dévolus à

30. Gérard Genette, *Le discours du récit*, Paris, Les Éditions du Seuil, p. 265. Cité par Vincent Descombes, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 77, coll. « Critique ».

31. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, (volume I), *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 180.

32. Louis-Ferdinand Céline, «Une entrevue de L.F. Céline pour *Le meilleur livre du mois* », *Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-61*, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1976, p. 136.

l'esthétique et à la poétique. On sait que l'écriture de Proust a longtemps hésité entre le discursif et le narratif : « Faut-il faire un roman ?... Suis-je romancier ?³³ » ne cesse-t-il de s'interroger avant d'entreprendre À la recherche du temps perdu. C'est un peu ce long trajet de l'esthète vers l'artiste que nous voudrions mettre en lumière. Nous nous porterons donc aux sources des conceptions esthétiques de la modernité et suivrons leur évolution du milieu du XVIII^e siècle jusqu'à l'aube du vingtième siècle, moment de la formation de Proust; tentant ainsi de déterminer quelles ont été les assises de l'attitude perceptiviste adoptée par l'écrivain. En fin de chapitre, nous aborderons les composantes principales de l'esthétique littéraire telles que formulées par les deux écrivains. Les deux chapitres subséquents seront consacrés à vérifier comment se déploie la pratique poétique qu'ils ont mis en place pour atteindre les visées esthétiques qu'ils s'étaient données.

Notre dernier chapitre comporte trois parties : déni et revendication autobiographiques, le surgissement de la figure auctoriale et les pistes de l'autofiction. Une partie importante de notre démonstration se fonde sur l'usage particulier que font les deux écrivains des techniques de la fiction narrative et, plus spécifiquement, sur la définition de l'identité de la voix narrative. L'itinéraire tortueux dans lequel cheminent Céline et Proust au fil de leurs oeuvres successives, passant tous deux d'un *il* initial alors intermittent vers un *je* déployé dans toute sa souveraineté, constitue une bataille jusque-là sans précédent dans l'écriture romanesque. L'analyse comparée de cette première personne narrative qui, une fois posée, sera maintenue dans la plus grande partie des deux oeuvres, parfois calquée sur l'identité biographique et s'en distanciant souvent,

33. Marcel Proust en marge d'une des esquisses du Contre Sainte-Beuve, cité par Jean-Yves Tadié, Proust et le roman, Paris, Gallimard, 1971, p. 17, coll. « Bibliothèque des Idées ».

offre des similitudes passablement troublantes. Ce *je* a été gagné de longue lutte. Il est en effet « passé par le purgatoire de la troisième personne³⁴ »; c'est-à-dire qu'il s'est constitué à partir du *il* désignant Jean Santeuil et Ferdinand Bardamu, pour en arriver enfin à « ce monsieur qui raconte et qui dit *je*³⁵ » dans la *Recherche* ainsi qu'à ce *je* tonitruant vociféré par le locuteur de la trilogie allemande composée par Céline. Le parcours de cette instance narrative particulière représentera donc pour nous un territoire d'investigation privilégié.

Soulignons aussi que les deux romanciers entretiennent des rapports on ne peut plus complexes avec le référent autobiographique, on l'a dit, tantôt revendiqué, ailleurs dénié. Tous deux cependant identifient leurs expériences vécues comme matériau de prédilection pour la composition de leurs récits. Il nous faudra donc voir comment se déploie dans les oeuvres la formule proustienne « et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée³⁶ » comparativement au *modus operandi* célinien énoncé dans une entrevue et selon lequel « Il s'agit de se placer dans la ligne où vous place la vie, et puis de ne pas en sortir, de façon à recueillir tout ce qu'il y a, et puis de transposer en style³⁷. » Cette *transposition* des souvenirs représente un élément tout à fait primordial de la poétique de Céline; l'équivalent, croyons-nous, de la *traduction* des impressions telle qu'elle est pratiquée par le narrateur de la *Recherche*. Nous verrons que ces caractéristiques auront pour répercussion principale d'inaugurer une figure auctorale jusque-là à peu près inusitée dans l'histoire littéraire, figure auctorale où la présence de l'énonciateur et le présent de l'énonciation sont hypertrophiés et

34. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 23.

35. Marcel Proust, lettre à René Blum datée de 1903. Citée par Jean-Yves Tadié, *Ibid.*

36. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, volume IV, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 477.

37. Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », Disque Festival. Cité par Henri Godard, « Un art poétique », *La revue des Lettres modernes*, (L.F. Céline 1. Pour une poétique célinienne, sous la direction de Jean-Pierre Dauphin), Paris, 1974, numéros 398-403, p. 35.

revendiqués comme un espace crucial, voire vital pour le scripteur. Dès lors, ce sera l'écriture elle-même qui s'insurgera puissamment au centre du procès de la parole. « Ce présent retrouvé [est] d'autant plus fort contre la mort qu'il est plus actuellement et plus miraculeusement arraché³⁸. »

Enfin, nous verrons en quoi les deux écrivains ont été en quelque sorte les instigateurs de l'autofiction, « catégorie textuelle qui recouvre des autobiographies rebelles ou transgressives (...) néologisme, mal compris et mal admis, qui circule avec beaucoup de mal dans les milieux universitaires.³⁹ », dispositif hybride où s'entremêlent fictif et factuel, où la fiction est partout refusée, est partout émergente. Notre travail visera également à mettre en parallèle les caractéristiques de la poétique de chacun, de manière à faire ressortir leurs chassés-croisés au sein des oeuvres respectives.

Voilà les horizons sur lesquels s'ouvrira notre conclusion qui reprend d'ailleurs le titre général de l'essai : s'écrire. S'écrire, verbe pronominal réfléchi mais sans réciprocité, qui décrit adéquatement, croyons-nous, cette fictionnalisation de l'expérience vécue jumelée au fantasme de s'auto-crée dans l'ouvrage d'une trame textuelle, « fantasme totipotentiel d'auto-engendrement⁴⁰ » comme l'identifie Élisabeth Bizouard, qui représente le territoire emprunté par des pans entiers de la fiction post-moderne, dont les balises auront été posées par Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline.

38. Henri Godard, Poétique de Céline, Paris, Gallimard, 1985, p. 14, coll. « Bibliothèque des Idées ».

39. Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », in Intervention [En ligne], Adresse URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php> (page consultée le 2 janvier 2000).

40. Élisabeth Bizouard, Le cinquième fantasme, auto-engendrement et impulsion créatrice, Paris, Les Presses universitaires de France, 1995, p. 21.

Céline empoigne le lecteur pour l'obliger, au seuil de la hargne, au rôle d'interlocuteur. Proust, lui, le veut re-créateur de l'oeuvre. La position du lecteur de la post-modernité s'est dangereusement instabilisée. En fin de parcours, ce sont ces nouvelles modalités de lecture que nous aimerions contribuer à dégager peu à peu; de sorte qu'elles pourraient servir de point de départ à une éventuelle recherche portant plus spécifiquement sur cet aspect, ou mieux, sur cette autre figure, également fondamentale, de la création littéraire. Car, en dernière analyse, avec le philosophe Gilles Deleuze, nous croyons en effet que « l'oeuvre d'art moderne n'a pas de problème de sens, elle n'a qu'un problème d'usage⁴¹. »

41. Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris, Les Presses universitaires de France, 1964, p. 176, coll. « Perspectives critiques ».

CHAPITRE -1-

Esthétique et poétique

Sans doute serait-il trop facile, pour amorcer cette partie de notre recherche, de succomber à la tentation de la formule et de décréter que Proust fut l'artiste dont l'oeuvre représente le mieux le déploiement d'une esthétique, et que Céline fut, lui, l'artiste dont l'oeuvre incarne tout aussi idéalement l'exécution d'une poétique en constante mutation. Quelques circonstances biographiques pourraient cependant nous y inciter fortement. On le sait, les années de formation de Proust furent déterminantes sur le cours qu'allait prendre sa production littéraire. Ayant complété une licence de Lettres et Philosophie en 1895, les questions se rapportant à l'esthétique –branche des études philosophiques qui connut un engouement sans précédent vers la seconde moitié du XIX^e siècle– ont précocement exercé un attrait prononcé sur le fils du Docteur Adrien Proust qui eut en effet l'occasion de se coller aux différents préceptes formulés sur l'Art grâce à l'enseignement prodigué d'abord par l'estimé Alphonse Darlu puis, à la Sorbonne, par Gabriel Séailles¹, qui allait avoir une influence durable sur l'étudiant. Longtemps Proust crut que son destin serait d'être théoricien, voire esthète à l'enseigne de son maître à penser de l'époque, le britannique John Ruskin, dont il allait d'ailleurs devenir le traducteur, le

1. Gabriel Séailles est l'auteur d'un ouvrage d'esthétique publié en 1883, Essai sur le génie dans l'Art, que le jeune Marcel Proust étudia avec avidité. Luc Fraisse, qui aborde longuement la question des sources des conceptions sur l'art retenues par l'auteur de la *Recherche* dans une étude qu'il y consacre en 1995, souligne en effet que « les principes et les maximes [de Séailles] se retrouveront refondus en nombre dans la grande dissertation esthétique du *Temps retrouvé* ». Voir Luc Fraisse, Esthétique de Marcel Proust, Paris, Sedes, 1995, p. 7, coll. « Esthétique ».

préfacier et l'un des principaux initiateurs de l'oeuvre dans le paysage intellectuel d'Outre-Manche. Incidemment, comme le remarquent de nombreux commentateurs, cette inclination spéculative a, de longues années durant, réprimé en lui toutes les facultés de création. Quoi qu'il en soit, il s'avère que les préoccupations esthétiques de Marcel Proust se sont manifestées dès son adolescence et n'auront de cesse que son dernier souffle venu. Ce qui fait d'ailleurs dire à Michel Leiris, avec peut-être un soupçon de mauvaise foi, que À la recherche du temps perdu ne constitue en quelque sorte qu'« un traité d'esthétique romancé² ! »

Il en va tout autrement pour Céline. Issu d'un milieu beaucoup moins privilégié³, destiné par son paternel Augustin-Fernand Destouches aux turpitudes des activités commerciales, il profita plutôt des dispositions avantageuses dévolues aux anciens combattants de la Première Guerre pour décrocher, la Paix venue, presque à rabais, un diplôme de médecine. Sa formation littéraire sera conséquemment celle d'un autodidacte : avide lecteur et diariste assidu. Or, dès la publication de Voyage au bout de la nuit, le médecin de dispensaire qui signe Céline, du prénom de la grand-mère maternelle, se distingue par sa volonté manifeste de mettre à mal le discours littéraire traditionnel tissé de « phrases filées⁴ ». Dès ses débuts, l'effort créateur de Céline consistera à saisir à la gorge la forme romanesque dite classique pour en faire sourdre l'expressivité maximale et à jouer par la suite, au fil des parutions, sur toutes les fibres possibles

2. Michel Leiris, « Notes sur Proust », Le Magazine littéraire, *op. cit.*, p. 57.

3. Comme le romancier l'évoque dans Mort à crédit, fidèle cette fois à la réalité factuelle, son père fut correspondancier pour le compte d'une compagnie d'assurances et la mère tenancière d'une chiche boutique de dentelles sous la voûte vitrée du passage Choiseul à Paris.

4. Et encore, ce ne sera là qu'un assaut préliminaire ! En effet, portant un regard rétrospectif sur sa production romanesque, Céline posera le diagnostic suivant : « Dans le *Voyage*, je fais encore certains sacrifices à la littérature, la *bonne littérature*. On trouve encore de la phrase bien filée... À mon sens, au point de vue technique, c'est un peu attardé. ». Ce passage est extrait d'une entrevue donnée à la fin des années soixante à l'hebdomadaire parisien L'Express. Madeleine Chapsal, « Voyage au bout de la haine... avec Louis-Ferdinand Céline », L'Express, Paris, numéro 312, 14 juin 1957, p. 17.

d'une poétique dont il tentera avec acharnement d'épuiser toutes les ressources jusqu'à la ligne finale de Rigodon, son dernier roman dont la publication sera posthume. En cela un peu à rebours du trajet proustien, ce n'est donc qu'à partir des mutations de cette poétique en constant devenir qu'il fut possible, rétrospectivement, de dégager certaines perspectives esthétiques céliniennes.

Mais avant de se risquer plus avant, il conviendrait sans doute de cerner un tant soit peu ces deux termes, esthétique et poétique, qui tirent leurs racines étymologiques grecques de *èthé* et de *poièsis*, c'est-à-dire « sentir » ou « percevoir » et « poésie », mais, comme le rappelle avec justesse Gérard Genette, ce dernier mot « signifie en grec non pas seulement *poésie*, mais plus largement *création*⁵. » Depuis les penseurs de l'Antiquité, ces termes ont eu, tantôt selon leurs différents traducteurs, tantôt selon les différents exégètes des théories de l'art contemporain, des compréhensions assez diverses. Du point de vue sémantique, la tradition académique a longtemps voulu que tout ce qui avait trait à la perception des oeuvres d'art devait se ranger sous l'égide de l'esthétique; alors que la poétique était le terme générique réservé sous lequel il fallait regrouper tout ce qui concernait la production de ces oeuvres. Déjà au moment des études du jeune Marcel Proust, ces acceptations par trop symétriques commençaient à se fissurer de façon significative. Mais avant de rebrousser chemin pour se tourner vers l'histoire afin de retrouver les sources des méandres sémantiques dans lesquels se sont glissés ces mots, il n'est pas sans intérêt de prendre appui sur un point de vue résolument moderne. Ayant d'abord relevé les significations conventionnelles mentionnées plus haut, Gérard Genette présente un recueil

5. Gérard Genette, Fiction et diction, Paris, Les Éditions du Seuil, 1991, p. 16, coll. « Poétique ». C'est Genette qui souligne.

réunissant des études qui tournent autour de ces deux sphères en postulant que, dans les textes théoriques dont il sera question, il fallait entendre les mots *esthétique* et *poétique* comme se référant « à une distribution inclusive entre la théorie de l'art en général et la théorie de la littérature en particulier⁶. » Voilà qui constituera sans doute pour nous un point de départ appréciable. Nous nous attarderons en premier lieu à l'esthétique, son histoire jusqu'aux écrits de Proust, nous nous approcherons par la suite de sa compréhension moderne. Le champ de la poétique sera abordé un peu plus loin dans ce chapitre.

Il nous faudra toutefois prendre note que l'acception moderne du terme esthétique, aujourd'hui sans conteste défini comme la branche de la philosophie ayant l'art pour champ d'exploration, s'est cristallisée, comme le relève le philosophe américain Timothy Binkley, au milieu du XVIII^e siècle. Aussi rappelle-t-il que c'est « Alexander Gottlieb Baumgarten [qui] adapta le mot grec signifiant *perception* pour désigner ce qu'il définissait comme la *science de la perception*. Se fondant sur cette distinction *familière aux philosophes grecs et aux Pères de l'Église*, il opposa le monde perçu (les entités esthétiques) au monde su (les entités noétiques) et chargea l'esthétique d'étudier les objets du premier. Puis il plaça l'étude des arts sous l'égide de l'esthétique⁷. »

Au début de la seconde moitié du XIX^e siècle, c'était évidemment quelque temps avant les travaux de Bergson et surtout ceux de Merleau-Ponty, les champs respectifs dévolus à l'esthétique et au chapitre de la philosophie traitant des théories de la perception étaient encore

6. Gérard Genette, « Présentation », *Esthétique et Poétique*, (Textes réunis et présentés par Gérard Genette), Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, p. 7, coll. « Essais ».

7. Timothy Binkley, « *Pièce* : contre l'esthétique », *Esthétique et Poétique*, op. cit. p. 39. C'est Binkley qui souligne.

passablement enchâssés, sans réelles distinctions dans leur territoire d'introspection. On le remarque tout particulièrement chez les théoriciens de l'esthétique hexagonaux. Ces derniers, qui avaient alors une grande influence dans les milieux artistiques et intellectuels, se firent les courroies de transmission des vues sur l'art formulées par les poètes romantiques et les philosophes d'Outre-Rhin de la génération précédente. Anne Henry, historienne de l'esthétique moderne, a patiemment démontré dans son ouvrage Marcel Proust, théories pour une esthétique que Proust, alors élève de Gabriel Séailles, avait été lui-même un lecteur attentif des travaux spéculatifs d'Arthur Schopenhauer et, dans un livre précédent, Proust romancier. Le tombeau égyptien, elle avait de plus identifié ce que le narrateur de la *Recherche* devait à cet autre penseur allemand, Friedrich von Schelling, membre du Cercle d'Iéna et contemporain de Schopenhauer. Insistant sur les assises schopenhaueriennes de l'esthétique de Proust, Julia Kristeva ira même jusqu'à postuler que : « Faire de la littérature une musique à la Schopenhauer, tel sera l'objectif initial et final de [son] oeuvre⁸. »

L'esthétique proustienne doit effectivement beaucoup au pessimisme métaphysique viscéral exposé dans Le monde comme volonté et comme représentation d'Arthur Schopenhauer⁹. Aussi vaut-il la peine de s'y arrêter un instant. On trouvera donc ici, rapidement esquissées, quelques caractéristiques fondamentales de la pensée du philosophe germanique qui

8. Julia Kristeva, Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994, p. 320, coll. « essais ».

9. Céline avait-il fréquenté Schopenhauer ? Il n'a pas été possible de l'établir clairement. Un fait demeure cependant certain, le philosophe allemand fut le premier occidental à signifier son incrédulité absolue face au progrès historique de l'humanité; ce thème est longuement traité dans le quatrième et dernier volume de Le monde comme volonté et comme représentation. Le rejet de l'historicité, nous le verrons dans notre dernier chapitre, est une caractéristique essentielle de l'esthétique celine. Si Céline, qui lisait l'allemand à peu près convenablement, n'a pas eu accès directement à la pensée de Schopenhauer, il l'aura très certainement touchée par le biais de son héritage culturel; les conceptions du philosophe ayant eu, on l'a dit, une propagation considérable dans le paysage intellectuel français.

sont aisément détectables à la lecture de À la recherche du temps perdu. En premier lieu, il faut mentionner le constant tourment de Schopenhauer vis-à-vis l'attitude à adopter envers le sens que l'on doit donner à la vie en général; selon les épithètes alors en vogue, y a-t-il lieu d'être optimiste ou, au contraire, pessimiste ? À cet égard, le parti pris proustien est sans équivoque; le narrateur du long récit proustien « avance à reculons dans une nuit qui s'épaissit, se confortant du son de sa seule parole, étreignant *l'idole de l'esthétique*¹⁰»; il épuise les diverses épreuves initiatiques à travers le parcours sinueux de ce véritable *bildungsroman* que constitue la *Recherche*, accumulant revers et échecs pour en arriver à la révélation finale selon laquelle « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature¹¹ ». C'est la même attitude que l'on retrouvera d'ailleurs plus tard chez Céline : « la vie imaginaire convient aux morts que nous sommes, mi-souvenirs, mi-délirants¹² ». La conception pessimiste du monde, conçue à contre-courant de l'idéalisme critique kantien, qui sourd mélancoliquement des écrits de Schopenhauer trouve, on le voit, un écho distinctif chez nos deux écrivains. « Le monde est ma représentation » comme le pose le philosophe et « la chose-en-soi », ce dont il est le phénomène, n'a aucune valeur intrinsèque sinon d'être une négligeable forme résiduelle, autrement dit, pour employer les mots mêmes de Proust, « le déchet de l'expérience¹³ ». S'y complaire, poursuit le penseur allemand, ne fait que renouer sans fin la boucle qui mène du désir insatisfait à la souffrance puis à l'ennui. D'où l'idée, introduisant en Occident la prescription bouddhiste du désir, selon laquelle le vouloir-vivre est source de toute

10. Anne Henry, Marcel Proust, théories pour une esthétique, Paris, Klincksieck, 1981, p. 366. C'est Anne Henry qui souligne.

11. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 474.

12. Louis-Ferdinand Céline, extrait d'une lettre à sa dactylographe Maria Canavaggia datée du 11 septembre 1943. Citée par Henri Godard, Poétique de Céline, *op. cit.*, p. 419.

13. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 468.

douleur. Le troisième tome de l'ouvrage de Schopenhauer, celui dont l'empreinte est la plus palpable à la lecture du dernier volume de la *Recherche*, est consacré à l'esthétique et désigne les activités artistiques, la musique plus particulièrement, comme ultime consolation aux contraintes de la condition humaine, comme voie d'évitement privilégiée pour s'affranchir de ce vouloir-vivre originel par trop instinctif qui est le fruit de la « *volonté* », méprisable point d'encrage de l'esclavage existentiel aux yeux de Schopenhauer. De la même manière Proust, comme le souligne encore une fois Julia Kristeva, sera sensible à cette reconnaissance de l'art comme « calmant provisoire (*Quietiv*) qui attire l'écrivain convaincu des vertus thérapeutiques sinon résurrectionnelles de son oeuvre¹⁴ ».

Les problèmes du déterminisme et du libre arbitre, abondamment illustrés dans l'oeuvre de Schopenhauer, fascineront également Proust. Il en tirera d'ailleurs des leçons pour la technique de construction de ses personnages et tout particulièrement pour la manière dont le narrateur nous les fera connaître. Pour s'en convaincre, qu'il nous suffise de rappeler le passage où le lecteur de Du côté de chez Swann fait la connaissance du baron de Charlus alors que celui-ci se ballade, de manière toute équivoque, au bras d'Odette depuis longtemps devenue Madame Charles Swann. Évoquons aussi, à cet égard, ces rapides esquisses préliminaires d'autres personnages que rencontrera le lecteur : les apparitions d'abord furtives de Gilberte enfant, des Vinteuil père et fille, de Legrandin, d'Albertine; autant de protagonistes souvent dessinés sous un angle volontairement trompeur que le romancier devra par la suite rectifier par petites touches successives, un peu à la manière des figurants représentés sur les toiles des peintres impressionnistes qui lui sont chers.

14. Julia Kristeva, Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, *op. cit.*, p. 320.

On doit retenir un autre aspect schopenhauerien qui trouvera allègrement son chemin dans les pages d'À la recherche du temps perdu. Celui-ci sera peut-être perçu comme un peu plus secondaire à l'égard de notre propos, mais il revêtra quand même une certaine pertinence puisqu'il élucide quelque peu les expériences perceptives singulières vécues par le narrateur proustien qu'il nous faudra aborder lors de notre troisième chapitre. Cet aspect, désigné sous le nom de « solipsisme », est soulevé par Vincent Descombes à qui nous laissons la parole pour le décrire :

Le solipsisme métaphysique surgit à la confluence de deux pensées du *moi*, l'une *classique* et l'autre *romantique*. Le solipsisme est cette pensée irréfutable dont nous parlent Schopenhauer, Proust et Wittgenstein parce qu'il combine deux pensées incompatibles. (Selon la pensée classique du *moi*, « le moi est haïssable » parce qu'il est incommode et injuste : « incommode aux autres » et « injuste en soi ». *Le monde est mon monde. Je suis le monde*. C'est le point de départ de tout raisonnement solipsiste¹⁵.

Peut-être faut-il voir dans le phénomène connu sous ce nom de *solipsisme*, l'origine des expériences perceptives, extra-temporelles tout autant que trans-spatiales, des multiples réminiscences produites par la mémoire involontaire et qui échantillonnent la *Recherche* menant le pseudo-Marcel¹⁶ à vivre, lors du dîner des têtes de la matinée offerte chez la duchesse de Guermantes, cette soudaine hyper-conscience du vieillissement que travestit la physionomie des convives.

En dernier lieu, soulignons que l'amorce de Du côté de chez Swann où ce dormeur

15. Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 58, coll. « Critique ». Les expressions entre guillemets sont tirées des Pensées de Pascal, (no. 597). Ailleurs, c'est Descombes qui souligne.

16. Pseudo-Marcel parce que les deux occurrences de ce prénom dans la *Recherche* sont probablement le résultat d'inadvertances.

alanguï, dont la conscience engourdie cherche péniblement l'éveil en se remémorant les lieux et les péripéties des sommeils de son enfance, n'est pas sans rappeler les problèmes de la permanence du moi au sein du flux de la conscience, autre *motto* schopenhauerien.

Par ailleurs, la dette envers Schelling, quoi qu'en pense Anne Henry¹⁷, semble un peu plus diffuse et ce n'est sans doute que par le truchement des influences qu'il a exercées sur les professeurs d'esthétique de la Sorbonne que ses conceptions ont atteint le jeune Proust. Soulignons quand même que les idées développées dans l'ouvrage ayant pour titre Philosophie de l'Art du métaphysicien d'Iéna ont sans doute trouvé l'adhésion de la voix narrante qui conclut Le temps retrouvé. Florence Begel résume ainsi ces perspectives : « Friedrich von Schelling va plus loin en posant une identité complète, une fusion entre la nature et l'art. (...) L'intuition esthétique devient chez lui la méthode de la philosophie, elle révèle l'être, c'est à dire réalise la philosophie de l'identité¹⁸. » Peut-être peut-on également ajouter que Schelling voyait dans certains instants privilégiés offerts par la nature l'occasion d'épiphanies, de moments singuliers de grâce, à travers lesquels l'homme qui y était sensible pouvait atteindre à une identité caractéristique le faisant accéder à un niveau de connaissance supérieur. On est ici assez près des impressions proustiennes derrière lesquelles se cache un sens secret et que le narrateur identifiera à la fin de la *Recherche* comme étant une sorte de « *devoir d'expression* », d'obligation de mettre

17. Le passage suivant est très révélateur de l'identification systématique qu'Anne Henry établit entre la pensée de Schelling et les visées esthétiques de Proust qu'elle ne tient d'ailleurs pas en très haute estime : « Proust n'a pas cherché à faire rêver, il répond plutôt au vœu métaphysique que décrivait Schelling : *Celui qui serait à même d'écrire l'histoire de sa propre vie depuis les couches les plus profondes écrirait en même temps une histoire brève et résumée du cosmos*. Son travail [celui de Proust] consiste à reproduire en termes antihéroïques un récit conçu à d'autres fins et venu vraiment d'ailleurs. Les arguments doivent en être réenfourés, juste assez pour entraîner la croyance qu'éveille le concret, pas trop pour qu'ils fassent, malgré tout, reconnaître leurs indications dogmatiques ». Anne Henry, Proust romancier. Le tombeau égyptien, Paris, Flammarion, 1983, p. 56, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ». La citation contenue dans cet extrait est tirée de l'ouvrage originellement publié en 1798 : Friedrich von Schelling, Les Âges du monde, (Traduction de Vladimir Jankélévitch), Paris, Aubier, 1974, p. 20.

18. Florence Begel, Philosophie de l'art, *op. cit.*, p. 19.

en jeu la métaphore, en d'autres termes, de s'engager dans un processus de création.

« L'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai jugement dernier¹⁹ » lit-on dans une page de l'épisode de clôture d'À la recherche du temps perdu. Ce panégyrique de l'art qui détermine une réalité au-dessus de la réalité objective, représente la catharsis essentielle qui opérera la mutation du narrateur et l'amènera, en définitive, à entreprendre l'oeuvre romanesque que nous tenons entre nos mains. Il est de la conviction absolue de ce narrateur que la création artistique constitue l'ultime révélation qui, comme celui-ci l'expose dans ce passage, « serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun²⁰. » Or cette apologie de l'art est aussi la pierre angulaire de l'enseignement philosophique auquel Marcel Proust fut exposé. Le critique Luc Fraisse a probablement le mieux identifié et surtout adéquatement évalué les répercussions de ces influences tôt venues dans l'apprentissage du futur auteur; il note ainsi, à propos des arguments avancés par Gabriel Séailles dans son étude publiée en 1883 : « La nature travaille dans l'esprit qui culmine dans l'art. Voilà pourquoi une telle doctrine affirme avec insistance que l'artiste loin d'être séparé du reste de l'humanité, n'en est que l'ultime chaînon²¹. » Un peu plus avant dans son commentaire, il cite à l'appui le texte même de Séailles dans lequel on peut presque reconnaître la voix du narrateur de la *Recherche* lorsque le professeur propose : « Le génie artistique (...) est l'esprit même. Les hommes qui le possèdent ne sont que les hommes en qui l'humanité est à son apogée, ce qui explique à la fois l'admiration qu'ils inspirent et

19. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 458.

20. *Ibid.*, p. 474.

21. Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, *op. cit.*, p. 29.

l'intelligence universelle de leurs oeuvres²². » Nourri de tels propos, on comprendra mieux pourquoi le théoricien chez Proust réserve à l'activité créatrice une pareille considération ontologique, car seule, selon son optique, elle permet à l'être d'advenir, de se réaliser dans toute sa plénitude.

Pour apporter un épilogue à cette partie de notre réflexion qui avait pour objectif de se porter aux sources de la conscience esthétique proustienne, il convient simplement de constater que cette conscience caractérise en quelque sorte la cristallisation de l'effort soutenu parachevé par l'oeuvre et la pensée des artistes et des philosophes du XIX^e siècle pour pénétrer l'essence véritable de l'art et hisser l'activité créatrice au niveau des autres disciplines intellectuelles. Toutefois, et c'est une évidence, l'ambition de Marcel Proust ne fut jamais de devenir l'auteur d'une somme philosophique. Il évoquera dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, tout au contraire, « cette fuite loin de notre vie que nous n'avons pas le courage de regarder et qui s'appelle l'érudition²³. » Le long apprentissage à travers lequel sa créature, le pseudo-Marcel, finira par aboutir enfin à l'identification du sujet de sa création romanesque, c'est-à-dire le trajet de sa propre vie s'engageant vers l'acte créateur, prodigue aux élaborations discursives sur les abstractions philosophiques de l'esthétique froidement reproduites dans les traités des théoriciens, une vitalité concrète, ailleurs qu'en littérature impossible à actualiser. Quoique Wittgenstein, figure marquante de la pensée philosophique du XX^e siècle, ait éventuellement souligné « cette étrange ressemblance d'une recherche philosophique avec une recherche

22. Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, (Réédition), Paris, Alcan, 1914, p. 4. Cité par Luc Fraisse, *ibid.*, p.30.

23. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 891.

esthétique²⁴ », il est de mise de rappeler le parti pris sans équivoque du romancier que fut Marcel Proust : « D'un côté en effet, l'écrivain pressentait que l'art a pour mission suprême d'éclairer les significations de la vie, que de plus il n'est de riche création que celle qui s'accompagne d'une observation d'elle-même; de l'autre, il percevait comme une dégradation l'assimilation de l'art à une philosophie²⁵. » La redevance tout autant que l'autonomie intellectuelle de Proust envers ses précepteurs et devanciers sont brillamment exposés dans ce passage du livre que Julia Kristeva consacre à Proust et que nous nous permettrons de citer un peu longuement puisqu'il nous paraît être définitif sur le sujet.

Pas plus qu'elle ne se réduit à Platon comme le veulent Curtius et Deleuze, l'expérience proustienne ne coïncide avec la pensée de Schopenhauer. Des recherches concernant la formation philosophique de Proust révèlent l'importance que le philosophe allemand a eue pour le jeune écrivain et pour le narrateur d'*À la recherche*, sans pour autant imposer la doxa d'un « système » Schopenhauer-Schelling dans lequel Proust se serait miré toute sa vie. La spécificité de l'expérience proustienne s'éclaire davantage lorsqu'on tente de la dissocier du sol philosophique qui la nourrit mais dont elle se sépare. Il n'en reste pas moins que, s'il est difficile de dégager un « système philosophique » de Proust, les lignes majeures de son expérience, telles que nous les avons suivies à travers les formulations propres de l'auteur, révèlent d'une part la présence massive de Schopenhauer par le biais de Séailles et, d'autre part, une connivence surprenante avec la lucidité de Gabriel Tarde²⁶.

On a tôt fait de constater, dès les premiers épisodes de Du côté de chez Swann, que la voix narratrice soutenant le récit cherche à parvenir à une perception esthétique du monde réel, c'est-à-dire à recréer dans les profondeurs de son être ce qui lui est donné à voir, à sentir, à entendre, à goûter même. Différents épisodes relatant des expériences cruciales, que l'on peut

24. Ludwig Josef Wittgenstein, Remarques mêlées. Cité par Pierre Marcherey, À quoi pense la littérature ?, Paris, Les Presses universitaires de France, 1990, p. 7, coll. « Pratiques théoriques ».

25. Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, *op. cit.*, p. 57.

26. Julia Kristeva, Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, *op. cit.*, p. 317.

ranger sous deux catégories, étayent le discours et les pérégrinations du narrateur. Il y a d'abord les expériences derrière lesquelles le narrateur sent confusément un signe à décoder, une porte pouvant peut-être s'ouvrir sur une autre réalité; ce sera le reflet du soleil sur une pierre lors d'une promenade du côté des Guermantes, l'ombre d'un nuage dessinée sur l'eau qui fait crier « Zut alors ! » en traversant le pont qui enjambe la Vivonne, le parfum troublant des aubépines humé en bordure d'une allée, expériences qui toutes, faute de pouvoir passer de l'impression à l'expression, resteront désespérément fugitives et muettes : « Mais le devoir de conscience était si ardu que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur, de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue²⁷. » Et puis il y a les autres, le bout de madeleine immergé dans la tasse de thé, la vue des clochers de Martinville dansant à l'horizon, les pavés inégaux de l'hôtel des Guermantes, ces infimes ébranlements psychiques, impressions chétives mais extatiques et inspirantes qui elles, dégagées de leur pénombre, adéquatement interprétées grâce à une analogie, à une métaphore signifiante attestant leur critère d'authenticité puis imprimées dans les profondeurs du *moi* sous l'effet de ce que le texte désigne sous le nom de *mémoire involontaire*, « cette minute affranchie de l'ordre du temps ». Ce sont ces courts moments de félicité, souvenirs affectifs purs, qui convergeront dans Le temps retrouvé, pour constituer la révélation de la destinée de créateur artistique du narrateur. « Sans doute ce déchiffrement était difficile, nous signale-t-il, mais seul il donnait quelque vérité à lire²⁸. »

27. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Du côté de chez Swann*, (tome I), *op. cit.*, p. 177.

28. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 456.

Le monde réel, nous enseignent les scientifiques, est une construction élaborée par nos sens. Un biologiste de pointe, spécialiste de l'étude du cerveau humain, reconnaît volontiers que « nous ne savons pas, et il est probable que nous ne saurons jamais, à quoi ressemble la réalité *absolue*²⁹. » Selon les données de l'esthétique formulées dans les écrits de Proust, la finalité de l'art est de faire une lecture subjective de l'expression de cette réalité préformée par les sens en suscitant ces impressions issues de l'expérience plus haut relatées, afin de les traduire en soi, les faisant accéder à une réalité renouvelée, puis ultimement de les « *imprimer* » dans une oeuvre. La réalité commune, objective, est le produit d'une élaboration psychique, qui de plus en plus convainc le narrateur « du caractère purement mental de [cette] réalité³⁰ », d'une conventionnalité stérile forgée par nos habitudes de perceptions déchiffrant inadéquatement et paresseusement le monde : « Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit³¹ » Il existe, comme le décrit Mikel Dufrenne, un mode de perception autre, intimement lié à l'expérience du concret, qui est véritablement multiplicateur de réalités : « La perception est précisément l'expression de ce lien noué entre objet et sujet où l'objet est immédiatement vécu par le sujet dans l'expérience irréductible d'une vérité originaire qui ne peut être assimilée aux synthèses qu'opère le jugement conscient³². » Tout le travail de l'artiste est d'arriver à ébranler fructueusement en lui, et éventuellement en nous, ces habitudes de perception néfastes à la vision poétique, habitudes que nous pourrions peut-être, sans trop abuser, qualifier de « prosaïques », du moins celles derrière lesquelles se réfugie instinctivement l'homme courant. Par ailleurs, le philosophe Henri

29. Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes, la raison des émotions*, Paris, Les Éditions Odile Jacob, 1994, p. 134, coll. « Sciences ». C'est Damasio qui souligne.

30. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, (tome IV), op. cit., p. 493.

31. *Ibid.*, p. 491.

32. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique I, l'objet esthétique*, op. cit., p. 282.

Bergson, parent éloigné de Marcel Proust, propose un peu la même idée sous une formulation quelque peu différente. Selon lui, le cerveau de l'être humain exerce « une tension vers l'utile » faisant en sorte qu'il lui est difficile de percevoir certains signes qui se cachent derrière l'apparence des choses. Il faut également souligner que la volonté « de se libérer des effets de la perception grossière et des connaissances antérieures³³ » pour accéder à « une vision poétique de la réalité » était déjà manifeste dans les oeuvres de l'esthète John Ruskin. Ces influences sont répertoriées dans l'ouvrage de Joyce N. Megay, Proust et Bergson. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust. La fonction de l'art sera plutôt de faire naître une autre réalité –celle-là redoutée de l'homme ordinaire– une réalité poétique reconstruite par l'affectif. et de l'explorer dans toute son intensité. « L'art véritable (...) c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, qui est tout simplement notre vie³⁴. »

L'art ne rivalise pas avec la réalité, il la recrée. En effet, comme le souligne éloquemment le philosophe Vincent Descombes, « d'elles-mêmes les choses ont une réalité matérielle ou actuelle. L'art est de leur donner une présence réelle, mais non actuelle³⁵. » Ce qui est narré, saisi par *l'effet métaphorique* pour employer une expression chère à Proust, est réel aussitôt que le monde objectif n'est plus tenu comme norme absolue de la réalité. Le monde légendaire des

33. Joyce N. Megay, Proust et Bergson. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1976, p. 134, coll. « Essais d'art et de philosophie ».

34. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 474.

35. Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, *op. cit.*, p. 311.

lectures enfantines du petit Marcel est réel, même si les dragons, Golo, François le champi et les licornes sont irréels. L'art est donc un mode de connaissance de ce qui est, ou plus précisément, de ce qui se meut derrière les apparences. C'est d'ailleurs la même faculté perceptive que Gaston Bachelard désigne judicieusement comme étant la « *fonction de l'irréel* » dans son étude bien connue L'eau et les rêves. Incidemment, il faut aussi noter que ces conceptions esthétiques auront cours bien après Proust. Ainsi. André Malraux, romancier que l'on ne peut certes pas taxer d'irréalisme rédhitoire, décrit de la sorte sa quête esthétique et celle des artistes de sa génération : « Notre style est né de la volonté de l'hétérogène... Il repose sur la conviction que seul est valable un monde distinct de l'autre, auquel il *correspond* plus qu'il ne l'exprime. Notre art est la création d'un monde étranger au réel, il n'en est pas l'expression³⁶. »

L'activité créatrice a une fonction ontologique précise et essentielle, arrivée à la fin de la quête identitaire que constitue la *Recherche*, la voix narratrice nous a peu à peu amené à nous convaincre que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir³⁷. » La finalité de l'art, on le constate, n'est pas de représenter le réel, au contraire, elle le laisse plutôt devenir. Sa mission est de nous faire sentir le monde par l'intérieur et d'en révéler ce que le narrateur appelle, ayant ici recours au vocabulaire de la philosophie classique, *l'essence*, comme celui-ci l'exprime, « cet être-là se nourrit de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa substance, ses délices³⁸. » Les théoriciens de la modernité parlent plus

36. André Malraux, La monnaie de l'absolu, Paris, Gallimard, 1950, p. 122.

37. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 474.

38. *Ibid.*, p. 451.

volontiers de *signes*; ainsi le philosophe Gilles Deleuze analysera le phénomène en insistant sur le fait que :

Le monde de l'art est le monde ultime des signes; et ces signes, comme *dématérialisés*, trouvent leur sens dans une essence idéale. Dès lors, le monde révélé de l'Art réagit sur tous les autres, et notamment sur les signes sensibles; il les intègre, les colore d'un sens esthétique et pénètre ce qu'ils avaient encore d'opaque. Alors nous comprenons que les signes sensibles renvoyaient *déjà* à une essence idéale qui s'incarnait dans leur sens matériel. Mais sans l'Art nous n'aurions pas pu le comprendre³⁹.

Ce qui est qualifié d'*essence* dans la diégèse proustienne est revêtu de la propriété d'extirper le narrateur de sa médiocre condition d'homme pour le faire accéder à des mondes autres. « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre (...). Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini⁴⁰. »

Isoler ce qui relève des conceptions esthétiques de ce qui caractérise plutôt l'exécution d'une poétique particulière, pour cerner les figures proustiennes de la création littéraire, peut donner lieu à des découpages par trop arbitraires et surtout quelque peu artificiels. Conséquemment, pour parer à ce problème et afin de donner davantage de relief à notre exposé, certains aspects caractéristiques de l'esthétique de Marcel Proust ne seront abordés qu'à l'intérieur de notre troisième chapitre, davantage axé sur les données de la poétique. Comme le remarque avec à propos Gérard Genette « autant que la transgression des normes, l'invention

39. Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris, Les Presses universitaires de France, 1964, p. 21, coll. « Perspectives critique ».

40. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 474.

esthétique (...), sont chez [Proust] involontaires et parfois inconscientes : son dessein était ailleurs, et ce contenu plein d'avant-garde est presque toujours révolutionnaire malgré lui⁴¹. » En effet, le déploiement maximal de l'esthétique de Proust, dans certains aspects de la problématique se posant à l'artiste, ne peut véritablement être appréhendé de façon probante que saisi en contre-chant direct avec les réponses que lui apporte le romancier dans son oeuvre littéraire.

Lorsque paraît Voyage au bout de la nuit, Marcel Proust n'est plus de ce monde depuis déjà dix ans. En âge, à peine une génération sépare les deux écrivains. Pourtant, jamais dans un temps aussi bref, un pareil nombre de bouleversements et de révolutions n'auront aussi intégralement transfiguré le paysage social, culturel, scientifique et littéraire de la France. Proust a vu le jour aux lendemains de la Commune de Paris, au moment où les institutions républicaines allaient renaître. Hugo, pair de France, vivait alors sa dernière décennie dans la gloire et bientôt le devant de la scène littéraire française allait être pris d'assaut par ce petit groupe de prosateurs réunis à Médan, les jeunes Zola et Maupassant notamment, qui, dans les ornières laissées par Flaubert, allaient imposer, à l'enseigne du naturalisme, leurs propres perspectives esthétiques. Les années de formation intellectuelle du jeune Louis-Ferdinand Destouches, coincées entre la guerre qui se résolvait et celle qui s'ébranlerait, allaient se dérouler sur une tout autre planète. La triviale réalité prenait en quelque sorte sa revanche sur les spéculations intellectuelles élaborées par la précédente génération. Pour faire court, disons simplement qu'entre les deux points de repère temporels plus haut mentionnés, s'était produite la tempête Marx-Freud-Einstein. Désormais, rien ne serait plus pareil.

41. Gérard Genette, Figures III, *op. cit.*, p.270.

Les premiers écrits de Céline s'inscrivent sur la place publique dans un moment de grande désillusion sociale et historique. Un regard du côté de l'intelligentsia nous montre que l'époque appartient davantage à Dada, aux frasques surréalistes et à la scription automatiste. Le grand plongeon dans les intérieurs est même devenu littérairement suspect : « Nous travaillons à présent par la sensibilité et non pas par l'analyse, en somme, *du dedans*⁴² ». Par voie de conséquence, le dépistage des traces discursives que Céline laisse de ses visées esthétiques, hors de son oeuvre littéraire proprement dite, est pour le moins aléatoire et réserve certes quelques déceptions. Comme le remarque d'ailleurs Henri Godard, « s'il arrive à Proust de donner à ses idées un tour discursif et systématique, Céline lui ne s'exprime que par à-coups, le plus souvent au moyen de métaphores dont la variété et même parfois l'apparente incohérence risquent de masquer l'unité profonde. Il faut donc s'efforcer de ressaisir l'enchaînement de ces images, les glissements de l'une à l'autre⁴³. »

La philosophie de l'action, pensons à Henri Barbusse, à Romain Rolland, à Saint-Exupéry, à Aragon puis à Malraux et à Sartre un peu plus tard, avait pris le pas sur l'écriture introspective. D'ailleurs Louis-Ferdinand Destouches, entre 1916 et 1933, agit plus qu'il ne cogite. C'est au cours de ces années qu'il réalise le parcours existentiel qui deviendra celui de Ferdinand Bardamu dans le Voyage au bout de la nuit. Engagé volontaire dans la Grande Guerre, engagé circonstanciel dans l'effort colonial français, engagé opportuniste dans la carrière de médecine sociale, engagé itinérant sur trois continents dans les tournées de promotion de

42. Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », Cahiers Céline 1. Céline et l'actualité littéraire 1931-1957, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1976, p. 24.

43. Henri Godard, « Un art poétique », La Revue des Lettres modernes, *op. cit.*, p. 18.

l'hygiène pour le compte de la Fondation Rockefeller⁴⁴ rattachée à la Société des Nations, et plus tard, sous la défroque cette fois de Céline-écrivain, engagé tragiquement dans l'écriture pamphlétaire et la dérive fasciste.

Chose certaine, ses propres romans en témoignent et la critique française contemporaine le relève à maintes occasions, Céline s'était frotté à l'oeuvre de Proust ainsi qu'à ses conceptions sur l'art et beaucoup plus qu'il n'en laisse paraître. « Qui a bien lu Céline, d'ailleurs, sait que Céline avait bien lu Proust⁴⁵ » nous avise Serge Doubrovsky. L'aventure créatrice de Proust, seule figure littéraire contemporaine citée dans Voyage au bout de la nuit⁴⁶ et malgré les appréciations contradictoires et fort peu laudatives qu'on va lire, a suscité un respect notoire de la part de Céline. Toutefois, lorsque ce dernier évoque Proust, dans sa correspondance ou à l'intérieur d'entrevues, fidèle à son personnage public, il le fait dans l'invective la plus crue. Ces quelques extraits en rendront bien compte; devant un microphone d'abord : « Il [Proust] avait pas beaucoup de style, d'ailleurs. il était malade... (...) Proust était maniaque, c'est-à-dire, que, au fond, il n'était pas bien dans la vie. Quand vous jouissez de la vie, pourquoi la transformeriez-

44. Pour mémoire, il est sans doute intéressant de mentionner que le docteur Destouches, lors de la première de ses deux visites au Québec, donna une conférence à la clinique du docteur Bourgeois de Trois-Rivières, le mercredi 20 mai 1925. Il séjourna à l'hôtel voisin de la clinique, le Château de Blois, avant de se diriger vers Québec. Voir les articles : « Québec reçoit les praticiens de l'Amérique latine », Le Soleil, Québec, 22 mai 1925 et « Les médecins sud-américains visitent Grand-Mère », Le Bien public, Trois-Rivières, 26 mai 1925.

45. Serge Doubrovsky, Autobiographiques, de Corneille à Sartre, Paris, Les Presses universitaires de France, 1988, p. 54, coll. « Perspectives critiques ».

46. Voici l'extrait en question : « Proust, mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères. » Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1952, p. 99-100, coll. « Folio ». Henri Godard, commentant ce passage, souligne le contraste que suggère Céline entre les deux esthétiques respectives par le biais de l'opposition « présence / absence » du corps. Le « vide organique » des personnages proustiens étant comparé à la « densité organique » des personnages céliniens. À ce sujet, voir Henri Godard, Céline scandale, Paris, Gallimard, 1994, p. 56.

vous, hein ? C'est ça qu'on se demande... Faut déjà être détraqué, hein⁴⁷ ! »; et encore dans une lettre : « Proust explique beaucoup pour mon goût, trois cents pages pour nous faire comprendre que Tuteur encule Tatave, c'est trop. (...) Ces phrases qui se mordent la queue après d'infinis tortillages, tout cela pue l'impuissance. (...) Proust périssait de ses poumons. Il en finit par parler joliment de sa grand-mère. Ce coin est réussi, c'est le meilleur de son oeuvre⁴⁸. » puis finalement dans une autre missive, teintée cette fois de son antisémitisme pathologique :

Oh Proust s'il n'avait pas été juif personne n'en parlerait plus ! et enculé ! et hanté d'enculerie. Il n'écrit pas en français mais en franco-yiddich (sic) tarabiscoté absolument *hors de toute tradition française*. Il faut revenir aux mérovingiens pour retrouver un galimatias aussi rebutant. Ah ça ne coule pas ! Quant aux profonds problèmes ! Ma Doué ! Et la sensibilité ! Pic Poul ! Cependant je lui reconnais un petit carat *de créateur* ce qui est RARISSIME, il faut l'avouer⁴⁹.

Quant aux conceptions particulières de l'esthétique célinienne, tout s'articule autour du primat de l'émotion retrouvée grâce à la transposition poétique d'expériences vécues. « Quand vous chatouillez une amibe, explique Céline, elle se rétracte, elle a de l'émotion; elle parle pas, mais elle a de l'émotion⁵⁰. » D'une certaine manière, le critérium absolu de l'émotion est investi, chez Céline, d'une fonction similaire à la rupture des habitudes de perception chez Proust. Perçant ce qui est acquis par l'apprentissage, ces attitudes sont toutes deux corollaires de l'accès à une perception poétique de la réalité. Qualifiant le pistage de l'émotif chez Céline de « destruction régénératrice », Nicole Debrie-Panel souligne que : « L'émotion comporte bien un

47. Louis-Ferdinand Céline dans une entrevue menée par deux jeunes écrivains, Jean Guénot et Jean Darribehaude, « Des pays où personne ne va jamais », Les Cahiers de l'Herne, (numéro 3), Paris, Les Éditions de l'Herne, 1963, p. 156.

48. Louis-Ferdinand Céline, lettre à Milton Hindus datée du 11 juin 1947. Reproduite dans l'ouvrage : Milton Hindus, Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, *op. cit.*, p. 142.

49. Louis-Ferdinand Céline, Lettres à la N.R.F. (1931-61), (Édition établie, présentée et annotée par Pascal Fouché avec une préface de Philippe Sollers), Paris, Gallimard, 1991, p. 88. C'est bien évidemment Céline qui souligne !

50. Louis-Ferdinand Céline, « Entrevue avec Claude Sarraute », Cahiers Céline 2, Céline et l'actualité littéraire, 1957-61, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1976, p. 171.

aspect destructeur puisqu'elle trouble toute acquisition, toute habitude; mais elle libère en même temps tous les mécanismes cristallisés peu à peu, mettant ainsi à nu l'action de la puissance créatrice⁵¹. » La réalité représentée n'offre aucun intérêt pour Céline. Selon son optique en effet, « en ART tout ce qui est objectif est nul et crotte... rien, absolument rien ne doit être réel⁵². » Il précise dans un extrait de sa correspondance : « La relation entre la réalité et mes écrits ? Mon Dieu, c'est simple, la vie objective réelle m'est impossible, insupportable. J'en deviens fou, enragé, tellement elle me semble atroce; alors je la transpose tout en rêvant, tout en marchant... Je suppose que c'est à peu près la maladie générale du monde appelée poésie... Chez moi elle doit être un peu plus vivace, acharnée que chez les autres⁵³. » La transposition de cette réalité par le filtre d'une impression individuelle peut seule accéder à la dénomination d'objet esthétique. Dans une des toutes premières recensions parues suite à la publication de Voyage au bout de la nuit, André Gide remarquait avec une belle intuition que « la réalité que peint Céline, c'est l'hallucination que la réalité provoque⁵⁴. » L'écrivain récuse du revers de la main à la fois le réalisme et le fictif. Son terrain de prédilection, comme on le verra plus en profondeur au chapitre suivant, se situe très exactement entre les deux. À l'exemple du narrateur proustien comprenant en fin de parcours « que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée⁵⁵ », Céline fait de la relation d'expériences vécues, mais transposées, la condition *sine qua non* de la narration romanesque. « Ne jamais raconter que des histoires que l'on ait soi-

51. Nicole Debré-Panel, Louis-Ferdinand Céline, Paris-Lyon, Emmanuel Vitte Éditeur, 1961, p. 159.

52. Louis-Ferdinand Céline, lettre à Roger Nimier du 23 novembre 1956, citée par Henri Godand dans une note de son article : « un art poétique », La Revue des Lettres modernes, *op. cit.*, p. 38.

53. Louis-Ferdinand Céline, lettre à Milton Hindus du 7 juillet 1947 publiée dans l'ouvrage : Milton Hindus, Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, *op. cit.*, p. 152.

54. André Gide, Nouvelle Revue Française, numéro 295, avril 1938. Texte reproduit dans : Frédéric Vitoux, Céline, (Les dossiers Belfond), Paris, Les Éditions Pierre Belfond, 1978, p. 234.

55. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé, (tome IV), *op. cit.*, p. 478.

même vécues, les seules à propos desquelles on puisse *lyriser*, mais ne jamais les raconter telles qu'on les a vécues, c'est entre ces limites que Céline définit l'aire du roman⁵⁶ », soutient Henri Godard avec sa pertinence coutumière. Imaginer, ou mieux, *miraginer* pour recourir au lexique novateur célinien, ne se fait que partant de l'expérience vécue et doit subir le processus d'une double transposition. La première, perceptive, gauchit et synthétise le factuel de l'expérience pour en rendre une image davantage conforme à la manière dont cette expérience a été psychiquement perçue et enregistrée *dans le tréfonds de la viande*. La seconde transposition guidant le travail créateur de Céline est davantage de l'ordre d'une poétique; il s'agit d'une transposition linguistique du rythme vital naturel à tout organisme. En opérant la transposition de la langue parlée en langue écrite, il lui faut capter l'émotion au plus près de son origine organique, *du trognon*; faire en sorte que le langage traduise à vif cette émotion; soit l'intermédiaire le plus bref, le plus sensible –quasi-sismographiquement– à la cadence immémoriale, au rythme émotif naturel qui, pour l'écrivain, ne représente rien de moins que la mélodie de l'instinct, la *fleur-des-nerfs*. Alors que Céline est en détention au Danemark, il écrit à Milton Hindus, son correspondant américain : « Il faut une transposition en tout / Ce qui ne chante pas n'existe pas pour l'âme⁵⁷. », et dans une autre missive au même destinataire : « Je suis bien l'émotion avec des mots, je ne lui laisse pas le temps de s'habiller en phrases... je la saisis toute crue ou plutôt toute poétique... car le fond de l'Homme malgré tout est poésie / le raisonnement est appris / comme il apprend à parler / le bébé chante / le cheval galope / le trot est d'école⁵⁸. »

56. Henri Godard, « Un art poétique », *La Revue des Lettres modernes*, *op. cit.*, p. 16.

57. Louis-Ferdinand Céline dans une lettre datée du 30 juin 1947, reproduite dans l'ouvrage : Milton Hindus, *Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu*, *op. cit.*, p. 151.

58. Louis-Ferdinand Céline dans une lettre datée du 16 avril 1947, *ibid.*, p. 134.

Cette voix particulière que fait entendre Céline, pourtant venue du plus lointain de l'évolution du biologique, est peut-être justement l'écho sonore caractéristique de la modernité. C'est en tout cas une des conclusions auxquelles arrive Julia Kristeva dans un texte qu'elle consacre à Céline : « Dans un monde où l'Autre s'est effondré, l'effort esthétique, descente dans les fondations de l'édifice symbolique, consiste à retracer les frontières de l'être parlant, au plus près de son aube, de cette *origine* sans fond qu'est le refoulement dit originaire. (...) La grande littérature moderne se déploie sur ce terrain-là : Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Céline⁵⁹. »

En guise de clôture à ce premier chapitre, il nous faut apporter ici quelques précisions sur les deux termes qui en constituaient le titre : *esthétique* et *poétique*. Notre point de vue sur l'esthétique a essentiellement été de saisir les rapports noués entre le *moi* de l'artiste et la réalité objective, d'analyser de plus près les données de la perception esthétique de la réalité telles qu'elles se caractérisent, et finalement de rendre compte de l'investissement ontologique dans l'oeuvre à faire naître, en d'autres mots, dans l'engagement au sein du processus de création. Si notre chapitre a abordé la littérature, ce ne fut, en quelque sorte, que par la bande : Céline et Proust étant artistes, mais plus spécifiquement, écrivains. Gérard Genette ne croit d'ailleurs pas superflu de rappeler que « la *littérature*, entre autres choses, est un *art*, et d'évidence non moins universelle que le matériau spécifique de cet art est le *langage*, c'est-à-dire, bien sûr, les langues. (...) La littérature est l'art du langage. Une oeuvre n'est littéraire que si elle utilise,

59. Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Les Éditions du Seuil, 1980, p. 25, coll. « Points ».

exclusivement ou essentiellement, le médium linguistique⁶⁰. »

La littérature est bien sûr langage, mais se fonde également, comme l'a postulé l'apport critique de Maurice Blanchot, sur le vide situé au-delà du langage qu'il nomme « *l'espace littéraire* ». Il n'existe peut-être pas de meilleur exemple pour décrire avec justesse cet *espace littéraire*, bien qu'il n'y soit pas évoqué sous ce vocable, que ce passage du philosophe Michel Foucault à propos de l'oeuvre d'un autre écrivain; il y est expliqué qu'« il s'agit de la carence des mots qui sont moins nombreux que les choses qu'ils désignent, et doivent à cette économie de vouloir dire quelque chose. Si le langage était aussi riche que l'être, il serait le double inutile et muet des choses; il n'existerait pas. Et pourtant, sans nom pour les nommer, les choses resteraient dans la nuit⁶¹. »

Le territoire de la poétique commence, pourtant, à l'instant où le langage entre en jeu. Tzvetan Todorov, dans un commentaire critique datant de la fin des années soixante mais qui sert toujours de point de référence aux poéticiens et à partir duquel ils élaborent leurs perspectives nouvelles, recourait à un texte du poète Paul Valéry pour asseoir sa définition du champ d'étude réservé à la poétique : « Le nom de *Poétique* nous paraît convenir, en entendant ce mot dans son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création où à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen⁶². » Posant le langage comme mot-clef, ce passage offrait une base de départ intéressante mais, comme le souligne Todorov, quelque peu restrictive. Bien que le commentaire de Todorov ne tienne pas compte des travaux

60. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 11. C'est Genette qui souligne.

61. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, p. 207.

62. Paul Valéry, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 291, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

déterminants et pourtant antérieurs de la théoricienne scandinave Käte Hamburger, déjà celle-ci avait établi la nécessaire discrimination de la *narration fictionnelle* du *système énonciatif de la réalité* dans l'extrait que nous reproduisons de son ouvrage La logique des genres littéraires.

La frontière infranchissable qui sépare la narration fictionnelle de l'énoncé de réalité quel qu'il soit, c'est-à-dire du système énonciatif, empêche la littérature de verser dans la *prose de la pensée scientifique*, autrement dit précisément dans le système de l'énonciation. Il y a ici du *faire*, au sens de mise en forme, de production et de reproduction: ici, c'est le chantier du *poiètès* ou du *mimètès* qui use du langage comme d'un matériau et d'un instrument, tels le peintre avec les couleurs et le sculpteur avec la pierre⁶³.

Tout particulièrement depuis le milieu des années soixante-dix, les développements théoriques réalisés par les poéticiens ont repoussé un peu loin la frontière de ce qui est désigné comme le champ nominal de la poétique. Ces développements exigeaient un élargissement de la base théorique proposée par Valéry. En effet, désormais « ce n'est [plus] l'oeuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute oeuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles⁶⁴. » Afin de parer « à cette propriété qu'a le langage de déborder de toutes parts son investissement esthétique⁶⁵ », il fallut, pour établir un périmètre exclusivement dévolu à la poétique, retrouver la notion de *littérarité* jadis définie par Roman Jakobson comme étant « ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art⁶⁶. » L'objet de la poétique est donc tout entier

63. Käte Hamburger, Logique des genres littéraires, (Préface de Gérard Genette), Paris, Les Éditions du Seuil, 1986, p. 208, coll. « Poétique ».

64. Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme. 2. Poétique, Paris, Les Éditions du Seuil, 1968, p. 19, coll. « Points ».

65. Gérard Genette, Fiction et Diction, *op. cit.*, p. 12.

66. Roman Jakobson, Essai de linguistique générale, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 210. Cité par Gérard Genette, *ibid.*

contenu dans cette *littérarité*, appréhendée comme étant l'aspect esthétique d'une démarche créatrice recourant au matériau langagier; la distinguant donc, d'abord des autres arts, et ensuite, selon les termes de Jakobson, *des autres pratiques verbales*.

Au demeurant, sans doute préférons-nous envisager, comme le fait Käte Hamburger, que « toute considération théorique sur la littérature, quel que soit le domaine traité, peut en effet être mis au compte de l'esthétique de la littérature⁶⁷. » Les prochains chapitres se donneront donc pour objectif de considérer certaines pratiques de la poétique mise en oeuvre par Céline et par Proust pour atteindre leurs visées esthétiques.

67. Käte Hamburger, Logique des genres littéraires, *op. cit.*, p. 21.

CHAPITRE -2-

Les figures céliniennes de la création littéraire

Avant d'entrer de plain pied dans le maelström de l'écriture célinienne, il conviendrait sans doute, pour entreprendre ce chapitre, de regarder un peu comment cette écriture s'est déployée et de marquer les repères temporels de sa production en distinguant les dates de publication de leur époque de rédaction. L'oeuvre romanesque de Céline se distribue en quatre grands volets, quatre grands cycles qui s'emboîtent au fil de la chronologie de leur rédaction et qui se démarquent par certains dispositifs romanesques auxquels ils recourent. Le premier cycle, que nous identifierons comme celui *de la fiction autobiographique*¹, comprend Voyage au bout de la nuit, publié en 1932, l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline dont l'abord est le plus aisé et, conséquemment, la plus lue; L'Église, pièce de théâtre publiée en 1933, mais écrite au milieu des années vingt et dont l'action et le personnage principal, un certain Bardamu, préfigurent le

1. Bien que cette appellation soit relativement commode, elle est aussi quelque peu insatisfaisante. Certains exégètes de l'oeuvre célinienne qualifient ce cycle « d'autobiographique », ce qui est vraiment faire trop peu de cas des intentions de l'écrivain, comme on le constatera dans notre chapitre consacré au statut de la narration. Le substantif *fiction*, s'il est plus adéquat, conserve quand même quelques ambiguïtés dues principalement au fait que les deux derniers cycles des romans céliniens tablent eux aussi sur la transposition fictionnelle de l'autobiographique. Ce qui distingue véritablement ce premier cycle des troisième et quatrième, c'est que dans ces deux derniers, le présent du narrateur y est évoqué avec une force sans précédent dans la fiction romanesque; alors que le premier relate la transposition d'expériences vécues dans un passé beaucoup plus lointain. Pour utiliser la terminologie de Gérard Genette, *le cycle de la fiction autobiographique* présente l'action en recourant à des analepses d'une amplitude beaucoup plus grande que dans les autres cycles où les épisodes narrés se rapprochent toujours davantage du présent du narrateur, pour tendre vers une adéquation presque parfaite.

Voyage; et finalement, Mort à crédit, paru en 1936, qui relate les années d'enfance de Ferdinand, le *je* narrant du récit, et où se poursuit, mais de façon beaucoup plus systématique, la déconstruction de la phrase écrite timidement amorcée dans Voyage au bout de la nuit et où, véritablement apparaît l'usage récurrent des fameux points de suspension qui deviendront une des marques distinctives de l'écrivain jusqu'à ses toutes dernières oeuvres. Les écrits de jeunesse de Céline étant généralement rédigés à la troisième personne, ce premier cycle inaugure la prise en charge de la parole par Ferdinand Bardamu qui assume progressivement la narration, d'abord de manière partielle dans les dialogues de L'Église, pour enfin atteindre au *je* souverain qui caractérise Mort à crédit. Même si le patronyme Bardamu disparaît dans ce dernier roman, la transition se fait sans encombre car la voix du Ferdinand qui dit *je* est encore facilement identifiable à la voix du Ferdinand Bardamu qui racontait les péripéties du *Voyage*.

Le *cycle des écrits pamphlétaires* englobe quatre ouvrages. Le premier porte en couverture le titre de Mea Culpa, ouvrage rédigé et publié en 1936, l'année de l'arrivée à l'Élysée de Léon Blum et du Front populaire, un point-charnière dans la biographie de Céline. Ce pamphlet, une plaquette d'une quarantaine de pages, propose le récit d'un séjour désabusé fait en Union soviétique afin d'y dépenser le fruit des droits d'auteur de la traduction russe du *Voyage*, achevée par Elsa Triolet et Louis Aragon, droits payés en roubles et impossibles à encaisser à l'Ouest. Le lecteur français voit arriver en librairie l'année suivante Bagatelles pour un massacre où, pour la première fois, derrière les traits forcés d'un pacifisme un peu hors saison, se montre l'hydre de l'antisémitisme en plus de quelques sympathies nationales-socialistes. En 1938, Denoël sort de ses presses L'École des cadavres; et enfin, parut sous l'occupation en 1941, Les Beaux Draps, qui relatait la Drôle de Guerre et la Débâcle l'ayant suivie, tout en exposant

quelques théories sociales passablement bouffonnes à la nouvelle enseigne du « communisme-Labiche ». *Le cycle des écrits pamphlétaires* rompt avec le pacte fictionnel en omettant toute mention épitextuelle en page couverture et en faisant emboucher le clairon de la narration, l'image n'est pas fortuite, à « moi, Céline », ou à « Ferdine ». Depuis la fin du deuxième conflit mondial, Céline, et ses ayants droit après sa mort, ont catégoriquement refusé toute réédition des pamphlets, exception faite de Mea Culpa. On peut toutefois y avoir accès *via* Internet à l'adresse que l'on trouvera retranscrite dans la dernière section de notre bibliographie.

On se référera au troisième cycle des romans céliniens sous l'appellation : *le cycle des bombes*. En effet, chaque roman qui le constitue s'ouvre par l'évocation d'un bombardement allié dans les environs de Paris qui est décrit depuis les hauteurs de Montmartre, lieu de résidence de l'écrivain jusqu'à son exode en territoire allemand de 1944. Ainsi, le cycle s'amorce avec Guignol's Band I qui, suite à son bruyant intermède balistique, raconte les aventures londoniennes de Ferdinand dans les coulisses du monde interlope. Casse-Pipe, récit inachevé et quelque peu incohérent pour cause de perte de manuscrits sous l'épuration, paraît tout de même en 1949, pour rappeler au public que, même écroué en prison, l'auteur était toujours bien vivant. Ensuite vient, en 1952, Féerie pour une autre fois I entrepris alors que l'écrivain est claustré dans le couloir des condamnés à mort du pavillon K du complexe pénitencier Vesterfangsel à Copenhague au Danemark. Ce roman est le premier dans lequel la diégèse revient constamment à l'acte de narration en train de se faire par l'entremise d'un narrateur assourdi par les hurlements de ses co-détenus, aigri et amaigri, souffrant de la pellagre et obligeant son narrataire à devenir un interlocuteur béat et féroce invectivé. *Le cycle des bombes* se clôt avec la parution en 1954 de Féerie pour une autre fois II –auquel l'éditeur Gallimard avait donné le titre, maintenant

relégué aux oubliettes, de Normance, dans le but d'essayer de contrer l'effet de l'échec commercial de *Féerie I*–, ainsi qu'avec les publications posthumes de Guignol's Band II² en 1964, puis de Maudits soupirs pour une autre fois, version primitive de *Féerie I*, qui relate avec davantage de développements l'angoisse des derniers jours passés dans son appartement de Montmartre, version écrite dès le milieu des années quarante mais qui ne fut publiée qu'en 1985, sous les auspices d'Henri Godard.

Au cours des dernières années de sa vie, Céline donne ce que beaucoup considèrent comme l'apothéose de son oeuvre, *le cycle allemand*, constitué de trois romans : D'un château l'autre édité en 1957, Nord en 1960 et Rigodon, terminé dans la matinée de la journée de son décès et paru en 1961. C'est lors de ce dernier cycle romanesque, qui relate de façon non chronologique des fragments épisodiques de l'exil allemand et danois (pratique de la médecine auprès des réfugiés –quidams autant que grands notables– du régime collaborationniste de Vichy retranchés à Sigmaringen, l'enclave de juridiction française en Allemagne dans les derniers temps des hostilités, trajets ferroviaires cauchemardesques sous le chapelet des bombes de la Royal Air Force et résidence surveillée dans une cabane sommairement aménagée sur les rives de la Baltique glacée), que Céline troque son statut de romancier pour revendiquer avec insistance celui de chroniqueur. Pour faire écho à ses propres paroles, Louis-Ferdinand Céline n'aura de cesse de répéter jusqu'à sa mort avoir : « cessé d'être écrivain, n'est-ce pas, pour devenir chroniqueur³ »; attentif chroniqueur, fidèle à la manière et à l'exemple de Plinie

2. Suite effective du récit du séjour londonien narré dans Guignol's Band I; Robert Poulet l'avait affublé à sa sortie du titre on ne peut moins célinien de Le pont de Londres.

3. Louis-Ferdinand Céline, « Entrevue avec Louis Pauwels et André Brissaud », Céline et l'actualité littéraire 1957-61. Cahiers Céline 2, *op. cit.*, p. 126.

l'Ancien⁴, dédicataire du premier volet de la trilogie, à l'exemple aussi des vieux scribes de l'ancienne royauté française qu'il évoque si souvent : Joinville, Commines, Villehardouin et Froissart.

Nous avons choisi d'isoler Entretiens avec le Professeur Y de ces quatre grands cycles romanesques. D'abord parce que c'est l'ouvrage dans lequel l'écrivain regroupe et formule certains éléments de son *art poétique*, pour nous particulièrement précieux, et aussi parce qu'il constituera une source de référence constante tout au long de ce chapitre. Les circonstances de sa composition et de sa publication valent donc la peine d'être relatées. En 1954, le retentissement phénoménal qu'avait eu Voyage au bout de la nuit n'est plus qu'un écho lointain et déjà un peu oublié du public français. Guignol's Band et les deux *Féeries* étaient passés à peu près inaperçus, ouvrages ignorés à la fois des lecteurs et de la critique. Le proscrit étant de retour en sol français depuis seulement quelques années, les noms du Docteur Destouches et de Louis-Ferdinand Céline, son pseudonyme, n'étaient plus cités dans la presse que pour évoquer le procès pour collaboration de ce dernier et sa condamnation à l'indignité nationale; rien pour s'attirer un lectorat neuf. Il lui fallait donc essayer de regagner un peu du terrain perdu. Comme il est dit dans les toutes premières lignes de ces entretiens pourtant fictifs, son éditeur, Gaston Gallimard, reproche au narrateur « de ne pas jouer le jeu » et lui conseille de consentir à quelques entrevues, radiodiffusées ou publiées. Céline rédigea donc cette interview imaginée de toutes pièces et la donna à la Nouvelle Nouvelle Revue Française qui, en 1954, l'inséra dans ses pages lors de cinq

4. Bien qu'il ne le formule pas en toutes lettres, la mise en parallèle que suggère Céline de sa vie avec celle de Pliny l'Ancien est intéressante. Pliny l'Ancien avait voulu « se rendre compte » et était allé sur le site de la catastrophe de Pompéi. Ayant été exposé aux effluves malsaines du Vésuve, son séjour avait éventuellement causé sa mort par asphyxie. Céline, selon son optique, avait lui aussi voulu « se rendre compte » et ses pérégrinations dans l'Allemagne en flammes lui avait coûté la liberté.

livraisons successives, articles qui furent par la suite réunis en volume et mis en vente l'année subséquente. On se rendra compte plus tard que beaucoup du matériel constituant ces entretiens avait déjà été précédemment formulé dans la correspondance de l'écrivain, particulièrement dans ses lettres rédigées au cours des années de l'exil au Danemark et adressées entre autres au professeur Milton Hindus⁵ et à son ami Albert Paraz, propos qui seront inlassablement repris par Céline dans tous les reportages que la presse, électronique ou écrite, lui consacrera, et ce jusqu'à sa mort.

Les Entretiens avec le Professeur Y auront donc pour double objectif de communiquer quelques aspects bien choisis de l'*art poétique* de l'écrivain-médecin en plus de renouer un tant soit peu avec son public lecteur d'avant-guerre. Il ne s'agit évidemment pas pour autant d'un ouvrage dogmatique renfermant des énoncés discursifs qui expliciteraient les principes à la base de son travail créateur. Une pareille démarche irait bien sûr à l'encontre de tout le discours célinien. Comme il aime à le redire : « j'envoie pas de messages au monde !... moi ! non, Monsieur ! j'encombre pas l'Éther de mes pensées⁶ ! ». Céline s'invente donc ce Professeur Y, ancien Colonel⁷, pitoyable silhouette prostatique, en perpétuelle attente d'une publication gallimardesque toujours reportée, qui aura surtout le grand avantage de placer le récitant en situation d'interlocution, bref, de servir de faire-valoir au burlesque et à la virulence de la parole célinienne. Le résultat, comme le note l'article d'Henri Godard, est que l'imagination de Céline

5. En particulier dans la lettre du 15 mai 1947 où se retrouvent la *métaphore du métro* et celle du *bâton immergé* sur lesquelles nous aurons bientôt à nous pencher. Voir : Milton Hindus, Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, *op. cit.*, p. 137-138.

6. Louis-Ferdinand Céline, Entretiens avec le Professeur Y, Paris, Gallimard, 1955, p. 20, coll. « Folio ».

7. Céline affublera son personnage du patronyme « Réséda ». Madame Johanne Prud'homme, lectrice de ce mémoire, nous fait remarquer qu'il s'agit là d'un nom particulièrement bien choisi pour calmer l'opinion publique puisqu'il est calqué sur le verbe latin *resedare* signifiant « calmer ».

« toujours prompte à se saisir de ce qu'elle peut transfigurer, s'empare bientôt du personnage de l'interviewer et transforme, par une sorte de victoire du narratif sur le théorique, l'entretien littéraire en scène de roman⁸. »

Après une sorte de prologue comique relatant les misères de l'édition en ces années d'après guerre, la mévente de ses propres livres et le goût du public qui s'étirole, le narrateur en vient enfin à l'énonciation de la fonction cardinale de l'oeuvre littéraire, celle qui est à la source de sa démarche créatrice : émouvoir. L'interlocuteur du Colonel Réséda explique ainsi que la prémisses essentielle de l'acte de création consiste à se porter le plus fidèlement possible à l'instinct primitif du biologique, à capter puis retransmettre l'émotion, quintessence du vivant. Pour y arriver, l'écrivain devra mettre en oeuvre toutes les ressources linguistiques à sa disposition, tous les artifices que peut déployer l'art romanesque. « Je ne veux pas narrer, avait déjà écrit Céline à un critique, je veux faire ressentir⁹. »

La fascination qu'éprouve Céline pour le biologique est un motif maintes fois développé; il frappe l'imagination de son lecteur dès Voyage au bout de la nuit et ne se démentira jamais tout au long de sa production romanesque. Dans un des rares passages littéraires de Bagatelles pour un massacre, second volet du *cycle des écrits pamphlétaires*, Céline fusionne la référence au biologique avec ce que devraient être, pour lui, les conditions de venue au monde de l'oeuvre; et en fin de compte, il brosse un tableau saisissant de ce qu'il hisse au rang de véritable credo esthétique. Ainsi, lit-on dans cet extrait :

8. Henri Godard, « Un art poétique », La Revue des Lettres modernes, op. cit., p.8.

9. Louis-Ferdinand Céline dans une lettre destinée au journaliste André Rousseaux dans le but de le remercier de sa recension du *Voyage*. Citée en appendice à l'édition de la Pléiade des oeuvres de Céline. Louis-Ferdinand Céline, Romans I, Paris, Gallimard, 1962, p. 1119, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Je veux bien de tous les genres, aucun ne me semble inférieur, à condition que la matière soit organique et organisée, que le sang circule, partout, autour et dedans, à partir du coeur, respire avec les poumons, tienne debout, en somme, que le truc tourne, avec un point de catalyse bien vivant, le plus vivant possible, insupportable ! au centre, bien caché, bien scellé, au tréfonds de la viande, qu'on ne me trompe, que cela palpite, qu'on ne me vante pas tel pauvre cadavre en froufrous babillards... tous ces tricheurs pourris, ces velléitaires genre *génie*, ces inorganiques me font rendre¹⁰.

L'ascendant caractéristique qu'exerce sur Céline le référent biologique –il faut garder en mémoire qu'il fut médecin– revêt dans son oeuvre des formes quelque peu paradoxales. L'émotion, coeur et gemme du système célinien, est toujours perçue méliorativement, alors que tout ce qui l'englobe, son pourtour de chair et de sang, est identifié comme un objet de répulsion profondément marqué. Le poéticien Jean-Pierre Richard a consacré un ouvrage entier dans lequel il repertorie et analyse, tout particulièrement dans le roman Voyage au bout de la nuit, l'éventail des métaphores qui s'articulent autour de la viande, des substances muqueuses et des déjections du corps. Comme il le souligne, le corps et sa couche externe de viande et de peau, de même que les liquides qui y circulent, sont toujours représentés dans le tissu narratif célinien comme une enveloppe trahissant lâchement ce qu'elle contient, soit les vibrations cellulaires du système nerveux, l'émotion proprement dite. Jean-Pierre Richard remarque ainsi que « tout part en effet ici d'un manque de conviction des enveloppes : que ce soit par fragilité, fatigue, indécision, elles s'avouent tôt ou tard incapables de contenir la poussée interne des substances. (...) Au lieu d'habiller l'intérieur, elles en autorisent, par une *déhiscence* qui est aussi une complicité, le dégorgement infâme¹¹. »

10. Louis-Ferdinand Céline, Bagatelles pour un massacre, Paris, Denoël, 1937, p. 216. C'est Céline qui souligne.

11. Jean-Pierre Richard, La nausée de Céline, Montpellier, Fata Morgana, 1980, p. 20. C'est Richard qui souligne.

Or la langue française écrite, telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous après quelques siècles d'usage qui ont réglé ses conventions, ses poncifs, sa bienséance syntaxique et son penchant régulateur, est un véhicule impropre à traduire l'émotion; « l'émotion ne peut être captée et transcrite qu'à travers le langage parlé... le souvenir du langage parlé !¹² » Pour Céline, cela représente un constat absolu. À ce sujet d'ailleurs, Godard note d'une manière particulièrement éloquente que « depuis trois siècles, les Français s'étaient habitués à cette sorte de schizophrénie linguistique qui les faisait s'attendre, quand ils ouvraient un livre, à une langue différente de celle qu'ils parlaient¹³. » Seule la langue parlée, sa constante modalisation par des exclamatives, des interrogatives et des interjectives, de même que son recours ponctuel à la fonction phatique, est apte à communiquer efficacement l'émotion vitale¹⁴. Bien évidemment, la transcription directe de l'oral à l'écrit est décevante, ennuyeuse et n'offre surtout aucun intérêt littéraire. Il n'y aura pour s'en convaincre, nous assure Céline, qu'à parcourir la transcription du compte-rendu d'une plaidoirie effectuée par un quelconque greffier judiciaire. Le grain de l'émotion ne s'y pointera guère, c'est le moins que l'on puisse dire ! « L'émotion est chichiteuse, fuyeuse, qu'elle est d'essence : évanescence !¹⁵ », relate le narrateur des *Entretiens*. Les vertus émotives de la langue parlée ne se retrouveront dans l'écrit qu'au prix d'une savante, patiente et minutieuse manipulation langagière de la part de l'écrivain. Il lui faudra transposer cette langue, restituer et remodeler ses mécanismes, faire en sorte que l'*écrit* produise l'effet spécifique du *parlé*; et c'est là tout l'art de Louis-Ferdinand Céline, pour l'heure, narrateur des

12. Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, *op. cit.*, p. 25.

13. Henri Godard, *Céline scandale*, *op. cit.*, p. 30.

14. Un commentaire rapporté par Marcel Muller peut surprendre : « aux dires de Paul Morand, la phrase écrite de Proust ressemble étonnamment à sa phrase parlée. » Est-ce là une autre caractéristique partagée par les deux écrivains ? Tiré de : Marcel Muller, *Les voix narratives dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz, 1965. p. 16.

15. Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, *op. cit.*, p. 30.

Entretiens avec le Professeur Y. En effet, celui-ci plastronne à la figure ahurie de son pauvre interlocuteur : « L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit ! ... comme je vous dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir *en écrit* ! ... retrouver l'émotion *du parlé* à travers l'écrit ! c'est pas rien ! ... c'est infime mais c'est quelque chose !¹⁶ »

Cette émotion passe obligatoirement par une subjectivité absolue, par la première personne narrative qui seule peut donner naissance au style lyrique –prérogative exclusive à l'art– qui lui rend toute sa finalité ontologique, qui le sauve face au cinéma ou à toutes les autres formes de communication qui documente la réalité objective. Ce *je* véhément, vociféré, mené jusqu'à son paroxysme par le discours célinien, représente l'unité de base à partir de laquelle on mesurera les émotions –leur gradation– par l'entremise des éclats de voix du narrateur qui le porte :

- Mon *je*, poursuit avec conviction le narrateur célinien, est pas osé du tout ! je ne le présente qu'avec un soin !... mille prudences !... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde !
- C'est joli ! vous pouvez être fier ! à quoi vous sert alors ce *je* ?... ce *je* complètement fétide ?
- La loi du genre ! pas de lyrisme sans *je*, Colonel ! Notez, je vous prie, Colonel !... la Loi du lyrisme !¹⁷

Dès le printemps 1947, Céline élabore deux grandes métaphores apparemment incongrues, mais qui lui serviront désormais à illustrer aussi bien cette double transposition qu'opère son travail créateur qu'à donner un aperçu de l'effet produit chez son lecteur. Cette

16. *Ibid.*, p. 21.

17. *Ibid.*, p. 55.

double transposition, on se le rappelle, consiste d'abord en une hyper-subjectivisation du monde réel, « lyrisé » par le tamis d'une première personne narrative à travers laquelle ne subsiste de la réalité que le vécu de sa perception. Dans un deuxième temps, la figure métaphorique saisit entre ses pôles la représentation du travail de mise au point de son « *rendu émotif* », élevé au rang de véritable procédé alchimique, c'est-à-dire la transmutation de l'émotion imprégnant la langue orale dans le code soudain décripsé de l'écrit. Ces figures seront désignées comme la *métaphore de l'écriture-métro* et la *métaphore du bâton immergé*. Nous nous attarderons tout particulièrement à la première de ces deux analogies. La *métaphore de l'écriture-métro* est tellement typique de la conscience poétique célinienne qu'elle mérite d'être ici retranscrite – dans les deux temps de son énonciation – pour que nous puissions être à même, par la suite, d'en mieux faire ressortir les composantes. La première occurrence de la *métaphore de l'écriture-métro* est faite dans le style relâché de la correspondance au moment où Céline vient à peine de quitter sa cellule danoise. En voici le texte :

Je me souviens qu'avant de me lancer dans Voyage au bout de la nuit une idée m'est venue. Je me suis dit : il y a deux façons de traverser Paris (ou New York) l'une en surface, par auto, vélo, à pied, etc. alors on se cogne partout, on s'arrête partout, on est soumis à toutes les impressions, descriptions, etc., pour se rendre mettons, de Montmartre à Montparnasse et puis il y a l'autre façon qui consiste à prendre le métro (underground) d'aller alors directement à son but par *l'intimité même des choses* mais cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail... et *n'en dériver, dérailler à aucun prix*. Il faut s'enfoncer dans le système nerveux, dans l'*émotion* et y demeurer jusqu'à l'arrivée au but. Transposer le parler en écrit n'est pas commode. (...) Le truc consiste à imprimer au langage une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, IL SEMBLE au *lecteur qu'on lui parle* à l'oreille¹⁸.

18. Louis-Ferdinand Céline, lettre du 15 mai 1947 à Milton Hindus reproduite dans son ouvrage : Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, *op. cit.*, p. 138. C'est Céline qui souligne.

La seconde occurrence de cette métaphore, davantage peaufinée, se retrouve, transposée à l'intérieur de l'oeuvre elle-même, et ce, quelques sept années après l'envoi de la missive au professeur Hindus citée plus haut. L'essentiel du propos a été conservé, mais cette fois traduit dans le style caractéristique célinien, modulé au gré de la verve du locuteur des *Entretiens*. Non seulement les principes de la poétique de Céline sont-ils ici énoncés avec une emphase particulière, mais ils sont, en quelque sorte, mis en oeuvre. Voici donc regroupés les fragments de texte dans lesquels la longue *métaphore de l'écriture-métro* se déploie dans les *Entretiens avec le Professeur Y* :

c'est dans le métro que ça m'est venu ! y a pas de dialectique dans le métro !¹⁹

moi, je capture toute l'émotion !... toute l'émotion dans la surface ! d'un seul coup !... je décide !... je la fourre dans le métro !... mon métro !²⁰

j'ai éprouvé moi aussi !... exactement !... ou à peu près... le même effroi que Pascal ! le sentiment du gouffre !... mais moi c'est pas au pont de Neuilly... non ! ça m'est arrivé au métro... devant les escaliers du métro... du Nord-Sud !... vous entendez Colonel ? ... du Nord-Sud !... la révélation de mon génie, je la dois à la station *Pigalle* !²¹ ...

c'était le dilemme ! les profondeurs ou la surface ? ô choix d'Infinis ! la surface est pleine d'intérêt !... tous les trucs !... tout le Cinéma... tous les plaisirs du Cinéma !... pensez !... (...) la Surface est plus fréquentable !²² ...

– j'embarque tout mon monde dans le métro, pardon !... et je fonce avec : j'emmène tout le monde !... de gré ou de force !... avec moi ! le métro émotif, le mien ! sans tous les inconvénients, les encombrements ! dans un rêve !... jamais le moindre arrêt nulle part ! non ! au but ! au but ! direct ! dans l'émotion ! par l'émotion ! rien que le but : en pleine émotion !... bout en bout !

– Comment ?... comment ?...

– *Exprès profilés* !... spécial ! je les lui fausse ses rails au métro, moi ! j'avoue !... ses rails rigides !... je leur en fous un coup !... il en faut plus !... ses phrases bien filées... il en faut plus !... son style, nous dirons !... je les lui fausse d'une certaine

19. Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, *op. cit.*, p. 33.

20. *Ibid.*, p. 74.

21. *Ibid.*, p. 81.

22. *Ibid.*, p. 83.

façon, que les voyageurs sont dans le rêve... qu'ils s'aperçoivent pas... le charme, la magie, Colonel ! la violence aussi !... j'avoue !... tous les voyageurs enfournés, bouclés, double-tour !... tous dans ma rame émotive !²³

– les rails du *rendu émotif* qu'ont l'air droits, absolument droits, le sont pas du tout !²⁴

– Mon métro bourré, si bourré... absolument archicomble... à craquer !... fonce ! il est sur sa voie !... en avant !... il est en plein système nerveux... il fonce en plein système nerveux !²⁵...

– le truc du *métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traverses-trois-points* est plus important que l'atome !²⁶

– Le lecteur d'un livre émotif... une de mes oeuvres!... en style émotif !... (...) Il est d'abord incommode un peu... (...) il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête !... dans sa propre tête !...

– Bigre ! bougre !

– Parfaitement !... dans sa propre tête !... pas de bigre ! pas de bougre ! (...) Pas simplement à son oreille !... non !... dans l'intimité de ses nerfs ! en plein dans son système nerveux ! dans sa propre tête !

– Eh bien !... c'est quelque chose !

– Vous pouvez le dire ! c'est quelque chose, Colonel ! vous pouvez le dire ! que quelqu'un lui joue comme il veut sur la harpe de ses propres nerfs !²⁷

Cette allégorie du *je-wagon* enfournant dans les profondeurs l'univers entier de la surface et celle du *langage-aux-rails-expressément-bizeautés*, jouent dans de multiples passages de l'oeuvre romanesque de Céline. Nous citerons en particulier l'épisode de la *Cliente géante*²⁸ dans Mort à crédit où l'enfant fiévreux, chargé par sa mère d'épier les clientes qui pourraient se révéler potentiellement voleuses des précieuses dentelles de la boutique familiale, repère

23. *Ibid.*, p. 84. C'est Céline qui souligne.

24. *Ibid.*, p. 90.

25. *Ibid.*, p. 94.

26. *Ibid.*, p. 95.

27. *Ibid.*, p. 99-100.

28. La scène s'ouvre par l'évocation d'un surcroît de fièvre ressenti par l'enfant « j'étais confit dans la chaleur » dit-il, inaugurant ainsi le délire qui occasionne la vision de la *Cliente géante*. On verra que la figure du délire est également une caractéristique fondamentale de la création célinienne. Voici quelles sont les coordonnées de ce passage : Louis-Ferdinand Céline, Mort à crédit, Paris, Gallimard, 1952, p. 586 à 591, coll. « Folio ».

effectivement une de ces dames suspectes et l'observe dissimuler une pièce « au point-d'Alençon » dans la fourrure de son manchon. L'enfant la scrute avec des yeux écarquillés et la voit chiper une autre dentelle; grandir, grossir puis prendre des formes de plus en plus gigantesques; elle subtilise bientôt un bibelot, la caisse puis tout le comptoir; quitte la boutique, devient véritablement géante, met dans son manchon lampadaires et passants de l'arcade Choiseul, colonnes Morris et omnibus; elle ira jusqu'à y mettre la Tour Eiffel en entier et tous les bâtiments de l'Exposition universelle. Sous l'effet du récit aux stances incantatoires du narrant, le passage d'une situation au départ pourtant parfaitement réaliste à une rêverie tout à fait fantasmagorique, transposition littéraire de la frayeur de l'enfant délirant sous l'effet de la fièvre, s'est opéré en douceur, presque à l'insu du lecteur qui, abandonnant toute notion référentielle à la réalité, s'est laissé porter à la cadence du souffle communiqué par la voix narratrice qui scande la progression du récit. On peut certainement voir cet épisode, un peu à l'image de celui des *Clochers de Martinville* pour Proust, comme une véritable mise en abyme de l'art poétique célinien.

Si on revient à la *métaphore de l'écriture-métro*, on se rend compte que celle-ci est révélatrice autant des visées esthétiques céliniennes, visées où s'exhibe l'essence émotive de sa création, que du sous-sol libidinal d'où elle fait surgir ses visions. Ces déploiements métaphoriques marquent au fer la densité émotionnelle que cherche à atteindre Céline. « Lire *fidèlement* Céline, dira Jean-Pierre Richard, ce serait donc se rendre particulièrement sensible à tous les effets de *réfraction*, de *torsion*, de *profillement* de *bizeautage* dont son texte est si prodigue : effets de parodie par exemple, ou de transposition ». Il ajoute, un peu plus loin dans le même passage et sans doute guidé ici par sa sonde psychocritique : « Rien d'étonnant si le désir

s'en lie, à travers le fantasme métropolitain, aux figures élues de la grande vibration excrémentielle²⁹. »

La prose de Céline « assied son lecteur », le déstabilise en soumettant le code écrit à l'économie de la langue parlée. Elle oblige le décodeur de son texte à tenir le rôle d'interlocuteur dans le but de mieux substituer à ses habitudes de lecteur, ses réflexes linguistiques conditionnés d'auditeur. Les exemples de ces transferts d'un code à l'autre se trouvent en grand nombre dans les extraits des Entretiens avec le Professeur Y reproduits précédemment, de même que partout ailleurs dans ses quatre grands cycles romanesques. Bien qu'il n'entre pas dans notre propos d'analyser les figures stylistiques, syntaxiques, rhétoriques ou même lexicales de la prose de l'écrivain, qu'il nous sera toutefois permis de signaler brièvement quelques-unes des particularités fondamentales de ce style; tout au moins celles qui touchent à la saisie de la langue parlée dans les filets de la page écrite.

Confronté au texte célinien, on constate au premier coup d'oeil que la trame textuelle n'est plus constituée de phrases mais bien de courts segments lexicaux presque toujours exclamatifs, sinon, adoptant une tournure interrogative directe. Ces segments recourent le plus souvent à l'ellipse, sans aucun doute la figure rhétorique la plus prisée de l'auteur. Ils omettent, ici, les charnières de liaison des constructions syntaxiques habituelles, prépositions et relatifs, le titre D'un château l'autre en étant d'ailleurs l'exemple le plus classique; ailleurs, ils élient un ou plusieurs mots d'une expression figée. Comme dans la conversation, Céline n'éprouve aucun scrupule à laisser des pans entiers de ses « grappes vocales » inachevés, en suspens dans les

29. Jean-Pierre Richard, « Prendre le métro », Microlectures, Paris, Les Éditions du Seuil, 1979, p. 218-219, coll. « Poétique ». C'est Richard qui souligne.

blancs de la page; il laisse de la sorte au lecteur le soin de jouer son rôle d'une manière active, c'est-à-dire de compléter le groupe syntaxique ou l'allusion, comme le fait normalement tout interlocuteur lors d'un échange verbal. Il lui arrivera aussi de déjouer l'attente du lecteur en intervertissant certains mots, comme l'explique lui-même l'écrivain : « c'est juste pas le mot qu'on attendait, pas la situation qu'on attendait. C'est transposé dans le domaine de la rêverie entre le vrai et le pas vrai, et le mot ainsi employé devient en même temps plus intime et plus exact que le mot tel qu'on l'emploie habituellement³⁰. »

Tout l'effort stylistique de Céline vise à l'inscription du locuteur dans la trame de la diégèse. La désarticulation syntaxique provoquée par le recours itératif et agrammatical à la ponctuation par les trois points, qui n'ont incidemment que rarement la valeur des points de suspension, imprime sur la page le sentiment de la prédominance du parlé, reproduit en quelque sorte le fil d'une conversation qui prend son envol, s'interrompt, reprend sa lancée, pour bifurquer à nouveau vers une digression. Tout ce travail d'altération de la phrase est caractérisé par une volonté marquée de privilégier le discontinu naturel de l'oral à la fois sur le plan narratif et sur le plan grammatical. Ce labeur de transposition en arrive, « comme le suggère la longue métaphore de l'écriture-métro, nous dit Jean-Pierre Richard, à un rythme verbal tel que la cassure (discontinuant, décorporante) vienne sans cesse y menacer et y soutenir paradoxalement la liaison (la continuité incorporante³¹). »

Une autre figure de rhétorique est identifiée dans un ouvrage de Frédéric Vitoux qui, se

30. Louis-Ferdinand Céline dans une entrevue avec Claude Sarraute, parue dans *Le Monde* du premier juin 1960 et reproduite dans *Les Cahiers Céline 2, Céline et l'actualité littéraire 1957-61*, *op. cit.*, p. 174.

31. Jean-Pierre Richard, « Mots de passe », *Microlectures*, *op. cit.*, p. 234.

référant à une étude de Léo Spitzer, souligne l'effet de sincérité découlant de l'usage de la figure du rappel. Ce procédé stylistique se définit par le recours à des unités lexicales ou des segments de mots utilisés de manière redondante. Ainsi, à titre d'exemple, on constatera les cinq occurrences du mot « Surface » contenues dans ce bref fragment de texte tiré des Entretiens avec le Professeur Y : « – Et toute la Surface avec moi ! hein ? toute la Surface ! embarquée ! amalgamée dans mon métro ! tous les ingrédients de la Surface ! toutes les distractions de la Surface ! de vive force ! je lui laisse rien à la Surface ! je lui raflé tout !³²... »

On peut être en désaccord avec Léo Spitzer qui voit dans ces redoublements et ces répétitions des phénomènes qui « sont nettement populaires ou enfantins. L'homme du peuple ou l'enfant, qui ne savent pas et qui ont peur de ne pas bien construire leur phrase, intercalent ces rappels³³. » Or ces reprises ne sont peut-être pas l'apanage de l'enfant ou des particularités exclusives à l'homme du peuple; en effet, même l'homme cultivé en fait usage pour mettre l'accent sur l'affect de son discours. Quoi qu'il en soit, cette figure trouve son pendant sur le plan narratif. Un seul exemple nous suffira à l'illustrer. Ainsi, dans la seconde moitié du dernier roman qu'ait écrit Céline, Rigodon, alors qu'une troupe d'enfants handicapés accompagne Lili, Felipe et Céline le narrateur dans leurs périples ferroviaires, le motif syntaxique « combien étaient-ils, douze ?... quinze³⁴ ? » est repris à une vingtaine d'occasions, à chaque fois avec une infime variante, constituant une sorte de leitmotiv, équivalent narratif de la figure du rappel en rhétorique.

32. Louis-Ferdinand Céline, Entretiens avec le Professeur Y, *op. cit.*, p. 84.

33. Léo Spitzer, Les Cahiers de l'Herne (numéro 5), Paris, Les Éditions de l'Herne, 1965. Cité par Frédéric Vitoux, Céline, *op. cit.*, p. 213.

34. Le motif est repris sur une cinquantaine de pages. Louis-Ferdinand Céline, Rigodon, Paris, Gallimard, 1969, p. 210 et suivantes, coll. « Folio ».

Au niveau plus strictement grammatical, on a aussi remarqué l'usage très particulier que fait Céline du relatif « *que* », pronom passe-partout qui a tendance à se substituer à tout autre locution relative. Ainsi, illustrant cette inclination également caractéristique des locuteurs du français oral, on pouvait lire dans un des extraits de *la métaphore de l'écriture-métro* cité plus haut : « les rails du rendu émotif *qu'*ont l'air parfaitement droits, absolument droits, le sont pas du tout ! ». Voici trois autres exemples de cet emploi hors norme tirés de *Mort à crédit* : « À part les deux pavillons, *qu'*étaient revenus à Édouard³⁵ », « On a dit que c'était un cheval *que* juste il passait derrière au moment d'une détonation³⁶ » et enfin, « Bon ! *qu'*il me répond, moi il faut que je sorte³⁷ ».

Dans l'écriture de Céline, le parti tiré de la langue populaire, particulièrement des tournures argotiques, a beaucoup été documenté. Les *zef*, *blase*, *greffe*, *dab*, *oigne* et *tétère* pourraient être répertoriés et commentés sur quantité de pages, encore que ce ne soit là qu'un aspect superficiel de la poétique célinienne³⁸. Pour Céline, l'argot est né de la misère, de l'humiliation et de la haine; c'est le langage de l'individu trompé, socialement écrasé et avili. Bien que ces connotations soient manifestes dans le discours des personnages et des narrateurs céliniens, c'est sans doute le caractère essentiellement émotif de l'argot et la puissance créatrice qu'il recèle qui suscite davantage l'intérêt de l'écrivain. Effectivement, nous assure le narrateur

35. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1952, p.104, coll. « Folio ». Dans cet extrait et les suivants, c'est moi qui souligne.

36. *Ibid.*, p. 111.

37. *Ibid.*, p. 188.

38. À cet égard, un article de Danièle Racelle-Latin précise : « Nous pouvons confirmer que, dans la configuration d'ensemble du registre parlé qu'adopte la narration célinienne, les termes d'argot spécialisé ne réalisent pas une fréquence supérieure à 4 % en unités lexicales et à 2.2 % en occurrences. » Danièle Racelle-Latin, « *Voyage au bout de la nuit* ou l'inauguration d'une poétique argotique », La Revue des Lettres modernes, (L.F. Céline 2. Écriture et Esthétique. Textes réunis par Jean-Pierre Dauphin), 1976, numéros 462-467, p. 57.

des *Entretiens*, « l'émoi de l'argot s'épuise vite ! deux... trois couplets ! deux, trois bons vannes... et votre lecteur se ressaisit ! (...) piment admirable que l'argot !... mais un repas entier de piment vous fait qu'un mauvais déjeuner ! votre lecteur vous envoie au diable !³⁹ » Dans une lettre à son ami Albert Paraz, l'écrivain se vide le coeur : « Ils me font chier avec l'argot. On prend la langue qu'on peut. On la tortille comme on peut, elle jouit, ou ne jouit pas. (...) La magie n'est pas dans les mots elle est dans leur juste touche... ainsi du piano⁴⁰. » Tout compte fait, Céline émaille peut-être davantage sa prose de néologismes et de savants télescopages de mots tels *voyoucratie*, *médiocriser*, *vociféroce*, ou *enfurier*. Les onomatopées sont aussi monnaie courante dans son oeuvre. La lecture de *Guignol's Band* offre à ce chapitre un tintamarre presque assourdissant tellement la narration en est à profusion ponctuée. Cet excès, relevant sans doute de la pure expérimentation, sera d'ailleurs corrigé dans les romans subséquents qui constitueront la trilogie allemande. D'une certaine façon, les onomatopées s'estomperont et feront place à une surabondance d'interjections, d'invectives et d'injures qui représentent des segments caractéristiques du discours oral qu'il est plus facile d'organiser, de faire jouer dans le sens où le scripteur l'entend. Dans le seul épisode de la vision hallucinée de *La Publique*, la légendaire barque de Caron⁴¹ voguant sur les vagues infernales du Styx, Henri Godard dresse une imposante liste d'insultes allant des *Fausse vache*, *Boudins*, *Chienlits*, *Chancres* jusqu'aux *Puanteurs* et aux *Baths aux oeufs*⁴². On constatera d'ailleurs que plus avance la production romanesque de Céline, plus ces invectives sont dirigées directement à

39. Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, *op. cit.*, p. 60.

40. *Le Gala des vaches*. Correspondance avec Albert Paraz. Cité par Henri Godard, « Un art poétique », *La Revue des Lettres modernes*, *op. cit.*, p. 28.

41. Il s'agit bien sûr du Charon de Dante. Céline préfère la graphie « Caron » qui reproduit plus fidèlement en français la phonétique du « *ch* » italien (ou toscan).

42. Voir Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 233.

l'endroit du lecteur dans le but, comme nous le disions, de le forcer à adopter le rôle d'interlocuteur qu'exige la narration romanesque, du moins celle que tendent à établir les visés de la poétique célinienne. Cette relation interlocutoire obligée entre l'auteur et le lecteur représente sans doute l'une des innovations les plus décisives de l'art poétique célinien. Investiguant le « phénomène Céline » pour une énième fois dans son dernier ouvrage Céline Scandale, Henri Godard relève ainsi cet aspect novateur de l'écriture célinienne : « Par ces incessants coups de pouce donnés à la langue, Céline fait en sorte que ce lecteur ait chaque fois à y mettre du sien. Chaque fois, qu'il en ait ou non pris conscience, il a été sensible à l'écart, il a réagi, il a vécu, de cette vie propre au langage, en présence d'un texte qui était lui-même au moment où il était écrit, qui reste, la trace d'une autre vie⁴³. »

On ne peut clore cette partie de notre travail sans souligner un autre aspect de la transposition qu'opère Céline des caractéristiques langagières de l'oral vers l'écrit : le recours systématique à la fonction phatique du langage. Ces segments de mots qui sont usuels dans la langue parlée, bien qu'ils n'ajoutent rien au message initial et ne fassent d'aucune façon avancer le récit, dénotent la volonté implicite du locuteur de s'inscrire lui-même dans son propre discours et sont essentiels pour renforcer l'impression d'un dialogue engagé entre la voix du narrateur et l'oreille du narrataire, s'il nous est permis d'exprimer ce phénomène de cette manière. Voici quelques exemples de cette inscription caractéristique du phatique dans la trame de la narration dont les deux premiers sont tirés de D'un château l'autre : « Pour parler franc, *là entre nous*, je finis encore plus mal que j'ai commencé...⁴⁴ » et, recourant cette fois à un segment phatique plus

43. Henri Godard, Céline scandale, *op. cit.*, p. 41.

44. Louis-Ferdinand Céline, D'un château l'autre, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

long, « j'ai beau être tel, gâteaux fini, *c'est pas raison de vous perdre en route*⁴⁵ ! » Citons enfin un dernier passage extrait celui-là de Nord où le narrateur semble constamment en train de commenter son propre acte de narration : « *m'en veuillez pas trop si je vous raconte tout en désordre... la fin avant le commencement !... belle histoire ! la vérité seule importe !... vous vous y retrouverez ! je m'y retrouve bien*⁴⁶ !... »

Outre toutes les pièces de l'engrenage complexe composant cette transposition des marques affectives du code oral dans un code écrit redéfini, bien d'autres éléments concourent à façonner ce style unique toujours empreint de subversion. Certains commentateurs ont pertinemment identifié dans la voix que fait entendre la narration célinienne l'illustration parfaite du phénomène de plurivocalisme qu'avait discerné Mikhaïl Bakhtine dans l'écriture de Dostoïevski. Ce plurivocalisme se définit comme le tissage polysémique de plusieurs voix en une seule qui les rassemble en un même écho. Sans l'identifier de façon précise, c'est sans doute ce phénomène que veut évoquer Philippe Muray lorsqu'il qualifie la langue célinienne « de vaste éructation musicale par quoi, dit-on, il sut si bien faire parler la rumeur collective, ce style branché en direct sur les émotions du bistrot, du lit, de la table, de la révolte, de la jouissance, bref du gargouillis commun⁴⁷. » Par ailleurs, Henri Godard soulève un aspect très révélateur de l'optique adoptée par Céline lorsqu'il met en parallèle le caractère plurilinguistique de son discours avec un énoncé du grammairien Vaugelas qui écrivait en 1647 : « Il sera toujours vrai qu'il y aura un bon et un mauvais usage; que le mauvais sera composé de la pluralité des voix, et

45. *Ibid.*, p. 38.

46. Louis-Ferdinand Céline, Nord, Paris, Gallimard, 1960, p. 19, coll. « Folio ».

47. Philippe Muray, Céline, Paris, Denoël, 1984, p. 35, coll. « Bibliothèque Médiations ».

le bon de la plus saine partie de la cour et des écrivains du temps⁴⁸. » À cet égard, Louis-Ferdinand Céline a délibérément identifié son camp. Cette pluralité des voix, « ce mauvais usage », l'écrivain l'aura réhabilité et définitivement intégré à son vaste arsenal littéraire. Par l'assimilation de ces langues plurielles à son discours, nous avise Godard, Céline cherche « à en capter les mille nuances. Ce sont autant de langues qui ont pour fonds commun le français, mais qui sont malgré tout assez distinctes pour qu'une oreille un peu fine ne risque jamais de les confondre. Céline fait de leur association au sein d'un même discours un des fondements de sa prose⁴⁹. »

Le parti que Céline a su tirer du procès linguistique du français tel qu'il était parlé et écrit à un moment bien déterminé de son histoire, constitue très probablement un apport déterminant à l'effort de création littéraire déployé au siècle dernier. Issu du refus des contraintes signifiantes de la langue, ce style déforme, réforme et informe au seul gré de l'exigence souveraine de l'expressivité optimale. Il en arrive presque, ce style, à modeler l'émotion en une réalité concrète et palpable, à l'investir de l'opacité et de la matérialité d'une structure organique vivante. Bref, ce style est né de l'instinct vital d'un moi qui cherche de toutes les manières possibles à se concrétiser « lyriquement » dans une réalité par trop contraignante, étouffante, qui ne lui permet pas de s'actualiser. En effet, « les chemins de cette poétique se rencontrent tous sur cette ligne, où une existence menacée et insaisissable se transforme en une présence de langage⁵⁰. »

Dans la partie de notre travail qui relatait les points de convergence des démarches

48. Claude Favre de Vaugelas dans la préface à ses *Remarques sur la langue française*. Cité par Henri Godard, *Henri Godard commente Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, 1996, p. 138, coll. « Foliothèque ».

49. Henri Godard, *Henri Godard commente Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 136.

50. Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 453.

respectives de Proust et de Céline, nous avançons que la *figure du délire* dans l'oeuvre de Céline était investie d'une fonction analogue à la *figure de l'euphorie* chez Proust, figure que nous aborderons plus en détails au chapitre suivant.

Or chez Céline, la figure du délire se manifeste selon un double registre. Figure élue de la translation, elle autorise d'abord le passage de la trivialité des occupations de la vie quotidienne à l'intensité des instants consacrés à l'activité de création littéraire. Comme le relève encore une fois l'apport critique de Godard : « Lorsqu'il [Céline] affirme par ailleurs que, pour écrire un roman, il lui faut chaque fois retrouver un certain niveau de *délire*, il s'agit toujours de ce que roman et écriture peuvent capter de fantasmes⁵¹ », et, insistant encore davantage dans un commentaire subséquent, Godard atteste que « le maître mot devient alors celui de *délire* : c'est lui qu'il oppose à la tranche de vie et qu'il revendique comme son domaine propre : *Il faut que j'entre dans le délire, que je touche au plan Shakespeare*⁵². » En second lieu, ce qui est pour nous plus probant, la *figure du délire* joue le rôle de l'intermédiaire par lequel la narration fait basculer les moments liés à la relation de l'expérience vécue et opère la transition vers le monde des ondes animales, univers autrement accessible au seul chat Bébert *alter ego* du narrateur au cours de l'oeuvre entière; en d'autres termes, le délire avise du raccord à la pure fantasmagorie. Le délire agit tel un déclencheur et ses effets sont toujours évoqués quelques lignes avant le début d'une scène où le lecteur sera entraîné dans le fantastique. Les vecteurs de ce délire sont à chaque fois différents. On a précédemment mentionné la fièvre causée par une maladie infantile ayant provoqué la vision de la *Cliente géante* dans *Mort à*

51. Henri Godard, « Préface », Louis-Ferdinand Céline, *Romans I*, *op. cit.*, p. XXXVI.

52. Henri Godard, « Notices », *ibid.*, p. 1260.

crédit. La même fièvre⁵³ avait annoncé un peu plus tôt dans la trame du récit la description sur le mode du délire d'une croisière en bateau mouche où la population entière de la ville de Paris s'était rassemblée sur le pont faisant tanguer le navire de bâbord à tribord, à la grande terreur du petit Ferdinand muet, pétrifié et tenu en respect par les « beignes » maternelles distribuées à la volée. Dans Voyage au bout de la nuit, ce sont les affres du mal de mer combinées à l'effet de l'alcool qui sont à l'origine du délire paranoïde ressenti par Bardamu sur l'Amiral-Bragueton⁵⁴, croiseur qui le transporte du port de Marseille vers la colonie africaine dite de Bambola-Bragamance et, au retour, ce seront les fièvres provoquées par la malaria qui occasionneront la vision onirique de la galère à San Tapeta⁵⁵ se transformant magiquement en cargo transatlantique, fort explicitement nommé l'Infanta-Combitta, qui le déposera enfin dans le port de New York. Nous mentionnions antérieurement l'apparition de Caron et du revenant Le Vigan, naguère compagnon d'exil, évanescence silhouette à la proue de la dantesque nef La Publique qui, dans D'un château l'autre, est aussi amenée par des fièvres, celles-là dues à un retour de paludisme. Le délire peut même résulter d'une malencontreuse brique reçue à la tempe, comme c'est le cas dans un passage de Rigodon où le narrateur est en proie à la vision de locomotives géantes gisant retournées et de navires piqués au sol à leur poupe, leur coque offerte au soleil.

Les phases de délire sont toujours, pour le narrateur, des moments de rupture annonçant qu'un seuil sera franchi. Leur déroulement confond les apparences mensongères et permet de

53. « Il a une grosse fièvre, vous savez ! Je suis bien inquiète ! répète encore maman. (...) Moi j'avais si chaud que je me suis traîné à la fenêtre... » dans Louis-Ferdinand Céline, Mort à crédit, *op. cit.*, p. 542.

54. Voir Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, *op. cit.*, à partir de la page 148.

55. « Je n'essayais même plus de reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre qui entraient dans ma tête les unes dans les autres en même temps que des morceaux de gens et puis des bouts de résolutions et des désespoirs n'en finissaient pas. » Un passage extrait de Voyage au bout de la nuit, *op. cit.*, p. 230.

laisser voir l'essence profonde des choses. On le constate également, la figure du délire est très souvent jumelée au motif récurrent du navire⁵⁶, symbole célinien du passage d'un monde à un autre : celui de la représentation à celui de l'expression ou de l'affabulation. Ces scènes frappées à l'effigie du délire, peuplées de réminiscences, braquent violemment des expériences et des personnages issus du passé, des sensations jadis éprouvées, dans l'immédiat du présent du narrateur. Pour Céline, créer, c'est se placer en situation propre à susciter le délire et à l'explorer. Avec une pincée de sarcasme, Anne Henry souligne, non toutefois sans quelque vérité : « De même que le mouvement brownien est provoqué par un échauffement, la mise en condition de l'écrivain s'obtient par une simple élévation de la température⁵⁷. » Celui-ci va même, sans doute par déformation professionnelle du médecin accoucheur, jusqu'à proposer une analogie avec la conception : « on n'a jamais réussi à faire raisonnablement un enfant. Rien à faire. Il faut un moment de délire pour la création⁵⁸. » Regrettant les passages du *Voyage* qu'il juge moins réussis, il objecte à maintes reprises que ce sont ceux qui n'ont pas été « touchés par le délire ». Le délirant est coupé du monde réel. Il n'en a plus conscience. Pour un temps, il vit sa vision intégralement car « c'est lorsque les repères basculent, que les normes raisonnables s'estompent, que l'on abandonne toute mesure, que le microcosme et le macrocosme échangent leurs attributs, (...) que l'on passe sans effort de la clairvoyance la plus impitoyable à la vision la plus fragmentée, et que la réalité se perd, et se retrouve sur un plan, à la fois pointilliste et métaphorique⁵⁹. » Doit-on s'étonner de lire sous la plume d'Henri Godard –qui a eu accès aux

56. Ou du moins, jumelé à un moyen de locomotion quelconque. Dans *Féerie pour une autre fois*, ce sera d'ailleurs une simple brouette dans laquelle le narrateur est transporté vers son supplice par de faméliques créatures ennemies.

57. Anne Henry, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 100.

58. Louis-Ferdinand Céline, « Entrevue pour *Le meilleur livre du mois* », *Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-61*, op. cit., p. 136.

59. Frédéric Vitoux, *Céline*, op. cit., p. 208.

manuscris de Céline– que « ce n’est pas sans raison qu’il [Céline] dit ne pouvoir écrire qu’en entrant dans son *délire*. Ses manuscrits de travail témoignent visuellement, par la hâte de la graphie, par l’emportement des ratures, par la disposition des ajouts dans la page, de la fièvre dans laquelle Céline écrit⁶⁰. »

Au demeurant, sans doute que l’exploration littéraire du délire n’est qu’une des formes de la position perspectiviste qu’a adoptée la littérature moderne, voulant que n’existe que ce qui a été ressenti par un sujet. Le sujet *vociféroce* qui avale et digère l’univers entier, auteur et lecteur compris, suggéré par la *métaphore de l’écriture-métro*, peut être posé comme un des grands archétypes de la poétique célinienne. Le *gauchissement* des normes linguistiques et des procédés littéraires classiques obligeant le lecteur à un constant travail de rectification tel qu’exposé dans l’énoncé de sa *métaphore du bâton immergé*, en représente un autre⁶¹.

C’est aux sources de ces rapports qu’entretient le texte avec son décodeur que nous devons maintenant nous porter, voir un peu comment il se fait que « tous les lecteurs [soient] ensorcelés⁶² ». Après avoir esquissé, au prochain chapitre, les figures proustiennes de la création littéraire, nous devons revenir sur le statut du narrateur célinien pour le mettre en parallèle avec celui du narrateur proustien et souligner ainsi les écarts que les instances narratives des deux oeuvres opèrent aux dépens du pacte qui fonde la fiction.

60. Henri Godard, *Henri Godard commente Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 44.

61. Cette opération subversive, l’écrivain la formule de la manière suivante : « Vous plongez un bâton dans l’eau... (...) De quoi il a l’air votre bâton ? (...) Il a l’air cassé votre bâton ! tordu ! (...) Cassez-le vous-même, pardi ! avant de le plonger dans l’eau ! cette bonne blague ! tout le secret de l’Impressionnisme ! (...) Ainsi vous corrigez l’effet ! (...) De la réfraction ! Il aura l’air droit votre bâton ! vous le casserez d’abord !, Colonel !... avant de le plonger dans l’eau !. » Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, *op. cit.*, p. 100.

62. *Ibid.*, p. 110.

CHAPITRE -3-

Les figures proustiennes de la création littéraire

Au tout début de l'automne 1909, Marcel Proust passe encore inlassablement d'un fragment à l'autre d'un texte ayant pour fil conducteur la récusation de la méthode critique biographiste et historique d'Augustin Sainte-Beuve, décédé quelques années avant la naissance de Proust, et dont les commentaires littéraires sont, dans cette première décennie du nouveau siècle, toujours célébrés comme la référence absolue du genre. L'ensemble de l'étude, on l'a dit, bien que prenant appui sur l'éreintage de l'approche critique de Sainte-Beuve, avait davantage pour intention d'exposer les propres conceptions artistiques et littéraires de Proust. À cette date, celui qui est au seuil d'entrer en réclusion dans la chambre lambrissée de liège de son appartement du boulevard Haussman, a déjà fourni un effort créateur appréciable quoique plutôt éclectique. Collaborateur épisodique au *Figaro*, il a donné l'année précédente une série de pastiches¹, reproductions avant production pourrait-on dire, portant sur une affaire judiciaire très commentée dans les salons de l'époque. En plus des travaux de traduction des ouvrages de Ruskin que nous évoquions au chapitre premier, Proust a déjà publié un livre d'impressions littéraires, Les plaisirs et les jours, et a abandonné en cours de route un roman, Jean Santeuil, qui

1. Le pastiche demeurera toujours pour Proust une sorte de fétiche littéraire auquel il aura recours à quelques occasions dans la rédaction de la *Recherche*. Les deux plus élaborés étant la dissertation scolaire de À l'ombre des jeunes filles en fleurs et l'extrait fictif du journal des Goncourt dans Le temps retrouvé.

sera pourtant déterminant dans la suite de son destin littéraire. Cette ébauche romanesque, pourtant écrite à la troisième personne, distille un contenu plus directement biographique que ne le fait À la recherche du temps perdu, roman caractérisé par un solide ancrage de la première personne narrative mais où le fictif a davantage droit au chapitre. Déjà y apparaissent les grandes interrogations qui trouveront leur résolution dans Le temps retrouvé. La *figure de l'euphorie* associée à la création artistique et le motif du temps dessaisi de l'impératif de la durée sous l'effet de la mémoire involontaire, comme en fait foi Maurice Blanchot, sont esquissés dans ces pages pourtant composées entre 1895 et 1899 :

Jean Santeuil s'interroge sur ce bonheur nouveau. Il n'y voit pas le simple plaisir d'un souvenir spontané, car il ne s'agit pas d'un souvenir, mais *de la transmutation du souvenir en une réalité directement sentie*. Il en conclut qu'il se trouve là devant quelque chose de très important, une communication qui n'est pas celle du présent, ni du passé, mais le jaillissement de l'imagination dont le champ s'établit entre l'un et l'autre, et il prend la résolution de n'écrire désormais que pour faire revivre de tels instants ou pour répondre à l'inspiration que lui donne ce mouvement de joie².

Mais c'est ce septembre 1909 qui verra naître une transfiguration décisive. Les fragments du brouillon entrepris, qui ne seront publiés que longtemps après la mort de Proust sous le titre de Contre Sainte-Beuve, prennent une inclination que leur auteur n'avait sans doute pas anticipée de cette façon, une orientation longtemps pressentie et espérée mais qu'il n'attendait peut-être plus. Mais avant d'en dire davantage, il nous faut brièvement énumérer ces griefs qu'il retient à l'égard de l'apport critique de Sainte-Beuve. Ces reproches sont bien connus, tellement d'ailleurs qu'ils semblent presque aller de soi pour un lecteur contemporain. Proust, pourtant, fut l'un des premiers à les formuler explicitement. L'essayiste tient d'abord rigueur au critique

2. Maurice Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p. 31, coll. « Idées ». C'est Blanchot qui souligne.

d'écrire mal, en dilettante superficiel et amusé. Son *moi médiocre* et mondain, suggère-t-il, le rend aveugle au *moi profond* de l'artiste que recèle l'oeuvre : « Cette médiocrité du moi l'empêche de se placer dans l'état où était l'écrivain. Elle l'empêche aussi de comprendre³. » Proust fait également grief à l'approche de Sainte-Beuve d'être déterminée par une optique psychologisante exigeant que l'oeuvre soit mise en rapport avec la personnalité de l'artiste qui l'a façonnée. Jugeant ainsi l'oeuvre à l'aune de l'artiste qui l'a fait naître, Sainte-Beuve commit de grossières erreurs d'appréciation sur les oeuvres de son temps. En dernier lieu, mentionnons que Proust, comme d'ailleurs beaucoup de ses contemporains, affectait un anti-intellectualisme alors de bon ton qui ne pouvait admettre que l'intelligence soit érigée en faculté maîtresse de l'artiste et devienne la mesure par laquelle on eût pu établir des catégories d'écrivains ou des catégories d'oeuvres littéraires, selon la méthode de classement inspirée de critères positivistes revendiquée par Sainte-Beuve dans son oeuvre critique. « Chaque jour j'attache moins d'importance à l'intelligence », énonce alors Proust. « Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art⁴. » Bien que ce jugement soit plus tard quelque peu tempéré dans la dissertation esthétique du *Temps retrouvé*⁵, cette entrée en matière du Contre Sainte-Beuve constituera un leitmotiv repris tout au long de l'ouvrage; en effet, l'écrivain y cherche à tout propos à y démontrer que l'intelligence représente pour l'artiste un véritable guet-apens « *qui ne crée pas, se contente de démêler*; de sorte qu'elle se tue

3. Gaétan Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Le Mercure de France, 1963, p. 30.

4. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 56.

5. « Quand l'instinct a recréé une chose, corrige alors Proust, notre besoin de la posséder ne serait pas assouvi si notre intelligence ne la redisait pas en idées claires. » À ce sujet, on consultera la notice de la page 1165 du tome IV de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade de *la Recherche*.

allègrement elle-même devant nous, manifestant ainsi sa grandeur et sa misère⁶. » Il faut ici entendre l'idiome « intelligence » comme un mot tout à fait « proustien », suggère Roland Barthes, un mot « dont Marcel Proust fait le procès (...) [et qui], si l'on suit la tradition romantique, est une puissance qui blesse ou assèche l'affect⁷. » Malgré cela, sur le strict plan de la création poétique, les recherches des linguistes contemporains tendent à vérifier l'intuition de l'auteur de Contre-Sainte-Beuve. Ainsi, on lit ce passage dans une étude de Jean Cohen : « réponse émotionnelle et réponse intellectuelle ne peuvent se produire en même temps. Elles sont antithétiques, et, pour que la première surgisse, il faut que la seconde disparaisse⁸. »

Au début de l'année précédente, au moment où Proust entreprenait les premières esquisses de Contre Sainte-Beuve, sa santé avait fléchi et il était passé, nous dit l'écrivain italien Pietro Citati, « par des périodes d'angoisse, qui marquent encore le livre : il avait cru sa sensibilité affaiblie, sa mémoire incertaine, son talent épuisé, ses heures comptées⁹. » Or voilà que les morceaux narratifs de l'ouvrage qu'il est en train de rédiger, d'abord destinés à la seule illustration des passages dogmatiques, prennent de plus en plus d'ampleur. La forme même de l'étude prédisposait aux développements narratifs; Proust voulut en effet atténuer la tournure discursive normalement dévolue à l'essai en adoptant pour son propos le cadre d'une conversation fictive avec sa mère¹⁰. Quant au contenu, il est vrai que les thèses sur l'art et la littérature élaborées dans les fragments du Contre Sainte-Beuve seront effectivement en grande partie reprises dans À la recherche du temps perdu. Certaines des conceptions sur la littérature

6. Pietro Citati, La colombe poignardée. Proust et la Recherche, Paris, Gallimard, 1997, p. 180, coll. « Du monde entier ».

7. Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », Le bruissement de la langue, *op. cit.*, p. 335.

8. Jean Cohen, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, p. 203, coll. « Champs ».

9. Pietro Citati, La colombe poignardée. Proust et la Recherche, *op. cit.*, p. 183.

10. À ce moment, Madame Adrien Proust est décédée depuis trois ans.

attribuées à Sainte-Beuve serviront de repoussoir à la démarche du narrateur afin de le faire évoluer vers sa propre appréhension de la création. On a déjà parlé de Madame de Villeparisis dont la profession de foi esthétique est un calque des idées de Sainte-Beuve; de plus, certains éléments de ces idées se retrouvent dans la conversation de Bloch, le condisciple du narrateur, d'autres encore sont perceptibles chez le grandiloquent Legrandin. Par ailleurs, les conséquences de ces conceptions peuvent souvent être discernées dans le comportement des esthètes de la *Recherche* qui ne devinrent jamais créateurs, Swann et le baron de Charlus par exemple. À l'opposé, les vues personnelles que l'auteur expose, tout particulièrement le travail sur le moi profond, la quête d'impressions et la nécessité de leur expression sous une forme métaphorique, seront mises au compte du narrateur de la *Recherche* ou développées dans les leçons tirées de la peinture d'Elstir.

Ceci dit, tout lecteur de l'oeuvre de Proust aura tôt fait de constater que lire le roman à la lueur de l'essai, appréhender le narratif selon les balises posées par le spéculatif, retrouver les propositions théoriques énoncées préalablement à l'entreprise de la *Recherche* et en vérifier le déploiement dans l'actualisation narrative, serait tout aussi décevant dans le cas de Proust que ce ne le fut pour Céline. S'il appert que Proust a effectivement transposé dans la forme narrative des thèses d'abord discursivement exposées dans l'essai, l'opération s'est sans conteste soldée avec une plus-value notoire. Dans l'ouvrage qu'il consacre au romancier, Vincent Descombes le remarque d'ailleurs en ces termes : « le roman proustien est beaucoup plus hardi que Proust *théoricien*¹¹. » La rédaction des fragments du Contre Sainte-Beuve a constitué en quelque sorte une véritable mise du pied à l'étrier; Proust y dégage les horizons vers lesquels s'avancera son

11. Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, *op. cit.*, p. 15.

travail créateur : « À l'observation, résume Gilles Deleuze, Proust oppose la sensibilité. À la philosophie, la pensée. À la réflexion, la traduction des impressions¹². » Il aura fallu, pour qu'éclosent les conditions optimales de la création, que Proust mène une sorte d'opération de terre brûlée, qu'il débroussaille les poncifs artistiques et littéraires de son temps, que résolument il s'en défasse, pour qu'un sol apte à recevoir le grain de son effort créateur se dégage enfin. « Écrire, c'est détruire le Temple avant de l'édifier¹³ », avançait Maurice Blanchot. C'est en tout cas ce que suggère fortement le passage suivant de l'essai : « Il me semble, écrit Proust, que j'aurais ainsi à dire sur Sainte-Beuve, et bientôt beaucoup plus à propos de lui que sur lui-même, des choses qui ont peut-être leur importance, quand, montrant en quoi il a péché, à mon avis, comme écrivain et comme critique, j'arriverais peut-être à dire, sur ce que doit être le critique et sur ce qu'est l'art, quelques choses auxquelles j'ai souvent pensé¹⁴. » En effet, remarque Gaétan Picon, tout se passe comme si « avant d'écrire la *Recherche*, Proust éprouve le besoin d'assurer la notion qu'il se forme de la littérature. Le Contre Sainte-Beuve met en scène ce romancier qui ne peut écrire qu'après avoir compris ce que doit être le sujet de son oeuvre, c'est-à-dire l'essence même de l'art¹⁵. »

On le voit assez clairement, tout ce qu'a écrit Proust jusqu'alors, des tout premiers brouillons de Jean Santeuil au dernier fragment abandonné de Contre Sainte-Beuve, –ces multiples feuillets à peu près tous à l'état de manuscrits– font figure de faisceaux convergeant vers ce dormeur revenant peu à peu à la conscience que l'on retrouve à l'amorce de Du côté de

12. Gilles Deleuze, Proust et les signes, *op. cit.*, p. 128.

13. Maurice Blanchot, Le livre à venir, *op. cit.*, p. 251.

14. Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 151.

15. Gaétan Picon, Lecture de Proust, *op. cit.*, p. 17.

chez Swann. Le territoire qui s'ouvre désormais sans obstacle sur l'exigence supérieure de l'oeuvre à parfaire qui subordonnera le reste de la vie de Marcel Proust aura été gagné de haute lutte. Le sens de ces années d'écriture laborieuse qui l'amèneront au point de non retour qui se produira en cette fin de septembre 1909 se trouve parfaitement circonscrit dans ce bref passage de l'essai de Luc Fraisse : « La réflexion sur les conditions de la création paralysait la création même; mais explique aussi ce qui fera de la *Recherche* une fois advenue, l'oeuvre majeure du temps, une miraculeuse alliance de la doctrine, de la fiction et du commentaire, de la création et de l'esthétique¹⁶. »

Lorsque la crue soudaine des développements narratifs en vient à cerner de toutes parts les îlots spéculatifs de son texte, Proust se rend à la règle d'*extraversion* systématique qu'a assignée à l'espace de l'écriture romanesque le critique torontois Northrop Frye dans ses travaux datant du milieu des années cinquante et colligés dans l'ouvrage Anatomy of Criticism : plutôt qu'expliquer, y expose-t-il, le romancier doit faire voir, il lui incombe de « toujours préférer le fait ou le tableau à l'idée. (...) Cet intérêt pour les idées et les propositions théoriques, poursuit Frye, est étranger au génie du roman proprement dit, dans lequel le problème technique est de dissoudre toute théorie dans des relations personnelles¹⁷. » La parade à ce problème technique s'est en quelque sorte présentée à Proust au cours de la rédaction du Contre Sainte-Beuve. Il y concrétise le passage de la troisième personne narrative de Jean Santeuil, qui s'est révélée inefficace, au *je* du narrateur s'investissant dans quelques fragments de l'essai, tels « Sommeils », « Chambres », « Le rayon de soleil sur le balcon » ou « Retour à Guermantes ».

16. Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, *op. cit.*, p. 384.

17. Northrop Frye, Anatomie de la critique, Paris, Gallimard, 1969, p. 308, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

Le contrecoup de ce déplacement de la personne narrative aura été de poser les assises de la saisie fictionnelle du moi dans les nasses de l'autobiographie fictive propre au *künstler-roman*, pour recourir à la terminologie de la critique germanique, et de l'assimiler au *bildungsroman*, récit d'apprentissage.

En ce dernier trimestre de l'année 1909 donc, « il s'est produit en Proust une sorte d'opération alchimique qui a transmuté l'essai en roman, et la forme brève, discontinue, en forme longue, filée, nappée¹⁸. » À partir de cet instant où est prise la décision de surseoir à la rédaction du manuscrit sur Sainte-Beuve, la vie de Marcel Proust s'engagera dans une accélération telle, qu'elle aura pour conséquence de ramener le passage du temps à peu près à zéro. À partir de cet instant, sa vie se résumera à l'alternance de moments d'intense scription. Ce sera pourtant partant de cet instant que cette vie atteindra sa plénitude, celle jadis recherchée, à l'époque maintenant révolue du temps perdu, dans les salons et les divertissements mondains. Le poéticien Léo Bersani a ainsi remarqué à ce sujet, « chez Marcel Proust, l'écriture représente *l'agitation* dangereuse qui détruit l'immobilité prudente mais stérile du narrateur. C'est en renonçant à toute autre activité pour se souvenir et réinventer ses désirs qu'il agira¹⁹. » C'est très précisément ce désir d'écrire que Proust transposera en récit, suggère Roland Barthes²⁰ lors d'une de ses conférences.

À la recherche du temps perdu, représente ce roman dont Proust rêve encore à ce moment-là, ce roman « qui serait l'illustration d'une doctrine, présente partout, puisque partout

18. Roland Barthes, « Ça prend », *Le magazine littéraire*, Paris, janvier 1997, numéro 350, p. 45.

19. Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1982, p. 76, coll. « Points ». C'est Bersani qui souligne.

20. Voir Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 334.

illustrée, mais visible nulle part, puisque jamais énoncée²¹ », une oeuvre qui offrirait la saisie de la succession des brefs moments composant ce trajet de l'artiste vers la création. Le narrateur, d'abord chagriné par sa désespérante incapacité à identifier ce que pourrait être le sujet de son oeuvre, incapacité de laquelle il déduit son peu « de dispositions pour les lettres et [croit] devoir renoncer à être jamais écrivain célèbre²² », franchira une à une les étapes qui le mèneront à la découverte des réalités de l'art.

En définitive, *La Recherche* ne sera pas tant orientée vers le passé et l'exploration des ressources de la mémoire, mais plutôt, au fur et à la mesure des progrès de la formation de créateur du pseudo-Marcel, tournée vers le futur, futur qui se trouve latent dans la relation de chacun des épisodes de ce long et patient apprentissage des conditions de l'oeuvre à faire naître, futur du narrateur qui s'est actualisé –le lecteur en est toujours plus ou moins conscient– dans le livre que nous avons sous les yeux.

Or, quel est le projet poétique que se donne le narrateur qui prend en charge le récit d'À la recherche du temps perdu ? Essentiellement de traduire fidèlement, de fixer par la métaphore les impressions qui se sont inscrites en lui au cours de sa vie « hors littérature ». Le narrateur évoque dans la première partie du *Temps retrouvé* un étrange dédoublement de la personnalité psychique en identifiant chez lui une sorte de protagoniste mystérieux dont les apparitions épisodiques, lors de certaines expériences vécues bien précises, le troublent profondément. Ce sujet, quoique désincarné, manifeste pourtant distinctement sa présence en faisant ressentir un

21. Luc Fraisse, Proust au miroir de sa correspondance, Paris, Sedes, 1996, p. 402, coll. « Les Livres et les hommes ».

22. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Du côté de chez Swann*, tome I, *op. cit.*, p. 176.

état de félicité profond; il appréhende la réalité de manière toute différente que la créature sociale qui en constitue le tégument. Cet être n'est sensible qu'aux quintessences : « Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas²³. » Un peu plus loin dans le même passage, Proust se rend compte que le regard de ce personnage avait la propriété de radiographier les êtres et les choses, de percevoir le caché et d'en susciter la révélation soudaine, il « se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors (...) était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait²⁴. » Cette créature à l'émergence intermittente détient la clef de la poétique proustienne.

Alors que le narrateur cherche à identifier d'éventuels sujets pour l'oeuvre à entreprendre, des sujets intellectuels et savants, qui seraient à haute réverbération philosophique, qui révéleraient des profondeurs encore insoupçonnées de l'être, celui-ci se rend compte, de manière toute paradoxale, que ces sujets se trouvent en lui, au coeur même de sa vie passée qu'il croyait pourtant stérile et médiocre. Cette médiocrité n'était d'ailleurs pas tant imputable à sa vie elle-même qu'à l'image que sa mémoire en conservait. Lorsque le narrateur parvient à mettre en place en une syntaxe claire les signes que fait remonter en lui l'expérimentation de la réalité, il comprend alors que s'offre à lui l'objet poétique si opiniâtrement désiré. L'expérience du réel aura consisté à recueillir un large éventail de sensations dont l'association par synesthésie,

23. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 296.

24. *Ibid.*

amalgamant instants passés et instants présents, fera surgir ces moments de pure jouissance esthétique. Ce sont ces moments cruciaux et inspirants du bout de la madeleine immergé dans la tasse de thé, le son produit par la cuillère frappée contre l'assiette, les pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes; bref ces nombreux moments qui parsèment la *Recherche* et que le narrateur identifie à la mémoire involontaire. « Et je compris que tous les matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante²⁵. » Il sait désormais pourquoi cette vie où il aura joué le rôle d'une éponge absorbant toutes les sensations qui s'offraient, lui aura paru si médiocre et insatisfaisante. Jusqu'alors, il n'avait tiré jouissance que de la seule partie des impressions qu'il pouvait se représenter, celle située dans l'objet qui l'avait fait naître, négligeant son prolongement dans le moi profond; alors que là se trouvait justement l'essence qui avait frappé de tant de joie la créature qu'il avait discernée en lui et laquelle en était tant assoiffée : « toute impression est double, rappelle le narrateur, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître²⁶. »

Le livre à écrire, le protagoniste le trouvera déjà tout entier écrit en lui : c'est le grand livre des impressions qu'il faudra maintenant traduire ou, pour adopter un terme célinien, transposer en métaphore, pour qu'elles ne « s'évanouissent » pas dans l'oubli. La pré-existence de l'oeuvre, déjà inscrite en soi, représente certainement une des données

25. *Ibid.*, p. 478.

26. *Ibid.*, p. 470.

fondamentales de la poétique proustienne. Samuel Beckett, au moment où il n'était qu'à l'aube de la sienne, en faisait déjà la remarque : « l'oeuvre d'art n'est ni créée, ni choisie mais découverte, dévoilée, tirée des obscurités intérieures²⁷. » Cette transposition des impressions représente très précisément la finalité que le narrateur proustien prête à l'art qui est le sien, c'est-à-dire à la littérature : « L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant²⁸ ». Proust, jouant sur les deux sens possibles du mot « impression », fait dire à son narrateur : « Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'*impression* ait été faite en nous par la réalité même²⁹. » Le fait que la réalité elle-même se soit chargée d'*imprimer* en lui l'*impression* « si chétive qu'en semble la matière », excluant toute volonté délibérée de sa part, atteste d'ailleurs de sa véracité : « je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité³⁰. » Ces impressions, le poète doit les déchiffrer, les interpréter, les traduire afin de les amener à une plus grande perfection, en d'autres mots, de faire passer l'impression par tous les chemins qui mènent à l'expression. Lui seul peut le faire car « ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres³¹. » Le rôle attribué à l'élaboration d'une poétique efficace dans le processus de révélation de soi par la saisie et la traduction d'impressions est résumé de cette façon par Alain de Lattre : « L'impression, confuse dans sa gangue et son indétermination sensibles, est ce qui, parvenu à la forme de son expression, devient compréhensible et apparent à proportion que rendu transparent de par l'attention que nous y

27. Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 97.

28. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), op. cit., p. 459.

29. *Ibid.*, p. 458. C'est Proust qui souligne.

30. *Ibid.*, p. 457.

31. *Ibid.*, p. 459.

apportons et l'élimination de ce qui en encombrait la disposition première et qui en formait l'opacité³². »

L'homme ordinaire, l'homme de Balbec, celui qu'avait été le narrateur au moment où il vivait du *Côté des Guermantes*, ne cherche pas à fixer l'impression dans son expression. Peu lui chaut. « On raisonne, c'est-à-dire, explique le narrateur, on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer l'impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression³³. » L'homme ordinaire se contente d'assortir l'effet que trouve en lui la sensation de quelques paroles exclamatives, d'un « zut alors ! », comme le jeune Marcel sur le pont de la Vivonne ou d'un « c'est admirable ! », « intéressant ! », ou alors d'un « bravo !, bravo ! ». Comme le narrateur jadis idolâtre de l'écrivain Bergotte ou de la Berma; comme tous ceux, selon les dires de l'auteur de la dissertation esthétique du *Temps retrouvé*, qui ne seront qu'esthètes, « ils sont plus exaltés à propos des oeuvres d'art que les véritables artistes, car leur exaltation n'étant pas pour eux l'objet d'un dur labeur d'approfondissement, elle se répand au dehors, chauffe leurs conversations, empourpre leur visage³⁴. » Dans une lettre citée dans la somme biographique que Jean-Yves Tadié consacre à Proust, on peut lire que l'écrivain avait ce conseil à adresser à son correspondant : « on doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire (...) On n'a pas trop de toutes ses forces de soumission au réel, pour arriver à faire passer l'impression la plus simple en apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret où l'ineffable se résout en claires formules³⁵. » L'homme de Balbec,

32. Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust. L'ordre des choses et la création littéraire*, (tome 3), Paris, José Corti, 1985, p. 75.

33. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé, (tome IV), op. cit.*, p. 461.

34. *Ibid.*, p. 470.

35. Marcel Proust, *Correspondance*, (texte établi, annoté et présenté par Philip Kolb), Paris, Plon, 1970-1993, tome XXI, p. 336. Lettre citée par Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 896.

inconséquent et tout enfariné dans sa frivolité, croyant se libérer des impressions qu'il éprouvait en proférant son commentaire approximatif, restait en fait à l'extérieur de celles-ci, ne faisant que les contempler, si on peut dire, comme s'il les percevait à travers les reflets d'une fenêtre engivrée.

Mais si le langage approximatif dont on a donné plus haut quelques exemples est inapte à exprimer le substrat des impressions, quelle est donc cette opération de traduction qui caractérise, toujours selon le narrateur de la *Recherche*, l'objet de la pratique poétique ? Vincent Descombes offre ici une piste plus qu'intéressante. Il voit dans ces brefs énoncés exclamatifs la matérialisation d'un des obstacles les plus pernicioeux posés en travers du parcours sinueux de l'apprentissage du narrateur : « Ces obstacles sont ceux qui ont fait dévier le discours issu de l'impression, produisant ainsi les phrases du discours oblique³⁶. » Ce discours oblique est composé de tous les éléments langagiers propres au « registre de la conversation » que le narrateur tient pour le produit typique du « moi social », dont le *Contre Sainte-Beuve* énumérait les impostures pour l'artiste, et dont il veut exclusivement réserver l'usage aux basses civilités. Descombes postule par la suite que « la traduction de cette impression première (un phénoménologue dirait : *Ur-Impression*) s'obtiendra par le *redressement* du discours *oblique* en discours droit³⁷. » Cette opération de « redressement de l'oblique du discours intérieur (qui va s'éloignant de plus en plus de l'impression première et centrale) jusqu'à ce qu'il se confonde avec la droite qui aurait dû partir de l'impression³⁸ », semble curieusement nous ramener à l'énonciation célinienne de *la métaphore du bâton immergé* que nous citons dans une note

36. Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 243.

37. *Ibid.* C'est Descombes qui souligne.

38. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé, (tome IV)*, *op. cit.*, p. 469.

infrapaginale à la toute fin du chapitre précédent. En effet, *traduire* pour le narrateur proustien, comme *transposer* pour le narrateur des Entretiens avec le Professeur Y, c'est opérer la transition « du registre de la *conversation* au registre de la *littérature*³⁹. »

L'acte d'écrire prend alors la dimension d'une entreprise de déchiffrement des impressions vécues et en soi engrangées. En effet, ces impressions sont une forme résiduelle de la rencontre d'un objet de la réalité et de l'expérimentation qui en est faite; elles se sont incrustées comme autant de traces laissées dans le moi profond et y dorment en attendant de renaître au monde, modelées dans le « sable magique » d'une figure expressive. Les traces de ces impressions constituent donc des signes entremis « dans une dynamique du sujet et du sens⁴⁰ », pour employer les termes de Julia Kristeva. Ce qui est exprimé n'est alors plus de la réalité, non plus de l'expérience perceptive, mais des signes, des signes que le créateur agencera en différents segments syntaxiques; bref, ce qui est exprimé, c'est un langage. Ce processus de traduction des impressions amènera ainsi Vincent Descombes à poser ce constat :

Voici que là où nous cherchions un langage authentique de l'expérience nous ne trouvons bientôt que l'expérience du langage. En termes littéraires: là où nous cherchions la possibilité de la littérature conçue comme une traduction des impressions, nous ne trouvons bientôt que la littérature comme exercice textuel ou écriture intransitive. (...) Le paradoxe n'est pas vécu par l'écrivain, il est produit par la théorie de l'écriture comme traduction. Plus nous voulons assimiler l'écriture du livre à une *traduction* des impressions vécues, plus nous devons parler de la vie intérieure comme d'un texte ou d'un livre. Les *impressions*, au sens de l'éprouvé ou du ressenti, tendent à se définir comme des impressions au sens de marques ou de signes imprimés⁴¹.

Après avoir balisé ce trajet de l'impression vers son expression que sous-tend le discours

39. Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, *op. cit.*, p. 248. C'est Descombes qui souligne.

40. Julia Kristeva, Proust et le temps sensible, *op. cit.*, p. 242.

41. Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, *op. cit.*, p. 240. C'est Descombes qui souligne.

du narrateur proustien, nous inclinons à nous ranger à sa conclusion voulant que : « La littérature ne [puisse] pas être la *description littéraire de l'expérience*. La littérature ne peut être que la *description de l'expérience littéraire*⁴². » Vincent Descombes aurait d'ailleurs pu tracer cette description de ce qui nous semble être le territoire de prédilection revendiqué par l'écriture moderne partant d'un énoncé fort semblable autre part formulé par Roland Barthes : « Le sens (...) de cette recherche est de substituer à l'instance de la réalité (ou instance du référent), alibi mythique qui a dominé et domine encore l'idée de littérature, l'instance même du discours : le champ de l'écrivain n'est que l'écriture elle-même, non comme *forme* pure, telle qu'a pu le concevoir une esthétique de l'art pour l'art, mais d'une façon beaucoup plus radicale comme seul espace possible de celui qui écrit⁴³. »

Par ailleurs, on sait que le narrateur proustien désigne ce qui est activé par l'intervention du poétique sous le nom de « métaphore », c'est-à-dire la saisie analogique dans le temps et dans l'espace de deux objets préalablement distincts et réunis en un objet stylistique. Le texte recelant cette adéquation en est bien connu : « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, (..) quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore⁴⁴. » Toutefois, le lecteur de Proust a tôt fait de s'aviser que cette désignation va bien au-delà de la définition toute rhétorique conventionnellement attribuée à la figure stylistique proprement dite. Gérard Genette souligne pertinemment à ce propos que « le rapport métaphorique, fondé sur l'analogie, est si important

42. *Ibid.*, p. 241. Descombes souligne encore.

43. Roland Barthes, « Écrire : verbe intransitif ? », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 30-31.

44.. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 468.

chez Proust, si manifestement au coeur de sa théorie et de sa pratique esthétiques comme de son expérience spirituelle, que l'on est tout naturellement conduit, comme il l'a été lui-même, à en surestimer l'action au détriment d'autres relations sémantiques⁴⁵. » Ici encore, cette dénomination de l'ensemble du champ analogique sous le seul vocable de « métaphore », dissimule mal l'indécision caractéristique de l'écriture de Proust qui, tout spécifiquement dans les longs passages dogmatiques du *Temps retrouvé*, enchâsse le discursif au narratif dans un va-et-vient constant. Incidemment, comme le remarque Roland Barthes, cette alternance structurale révèle aussi que « les deux *côtés* entre lesquels il hésite sont les deux termes d'une opposition mise à jour par Jakobson : celle de la Métaphore et celle de la Métonymie. La Métaphore soutient tout le discours qui pose la question : *Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela veut dire ?*; c'est la question même de tout l'Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question : *De quoi ceci, que j'énonce, peut-il être suivi ? Que peut engendrer l'épisode que je raconte*⁴⁶ ? »

Considérant ces définitions et si l'on tient compte du fait que les développements discursifs du *Contre Sainte-Beuve* et leur transposition dans la dissertation esthétique du *Temps retrouvé* sont, quant à leur élaboration et leur écriture, à peu près contemporains, il serait peut-être permis de formuler ainsi la démarche créatrice de Proust : le passage du support métaphorique aux déploiements métonymiques que constitueront les épisodes intermédiaires d' À la recherche du temps perdu.

Pour conclure, on se souviendra qu'à la fin de l'épisode de la madeleine, le narrateur s'interroge sur la provenance du sentiment d'euphorie qu'avait suscité en lui l'association

45. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 41.

46. Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 334-335. C'est Barthes qui souligne.

soudaine de deux instants éloignés dans le temps : « j'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie⁴⁷ ? » Tout au long de l'apprentissage du narrateur, enfant lors de la petite rédaction faite au sujet de l'intrigant mouvement des clochers de Martinville jusqu'à la matinée chez la princesse de Guermantes alors qu'il est dans la force de l'âge, cette *figure de l'euphorie*⁴⁸ assortit la mise en place de la bipolarité métaphorique. « Chez l'artiste, nous dit Jean-Yves Tadié, le moi individuel est aboli, sa personne *n'est que le lieu où s'accomplit une oeuvre*. Lorsqu'on pénètre dans cette âme intérieure, *on est averti par une joie secrète* que les seuls moments véritablement vécus sont ceux qu'on y passe, et le reste de la vie un exil⁴⁹. »

Le discours du narrateur d'À la Recherche du temps perdu suggère que nous vivons dans un monde de signes et d'images qu'il nous faut interpréter, qu'il nous faut convertir en « autant d'équivalents spirituels ». « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur⁵⁰ », énonce-t-il. Or traduire, comme nous l'avons constaté tout au cours de ce chapitre, c'est passer d'un langage à un autre. Cette opération de *traduction*, qui est l'objet de la poétique proustienne, s'effectue, du langage initial au langage d'arrivée, avec un gain appréciable en bout de ligne : l'impression avait fait entrevoir; l'expression permettra de voir comme on n'avait pas su le faire.

Le narrateur, dénouant enfin le fil de l'analogie, s'aperçut que la part de son être qu'il

47. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Du côté de chez Swann*, (tome I), *op. cit.*, p. 44.

48. Joyce Megay rapporte incidemment que, dans son ouvrage La Conscience et la Vie, « Bergson parle longuement de la joie comme le signe le plus authentique de la création, qu'il s'agisse de la vie ou de l'art. » Au sujet de la filiation des conceptions, supposée ou véritable, de Proust chez Bergson, on consultera avec profit son étude sur le sujet : Joyce N. Megay, Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1976, p. 146, coll. « Essais d'art et de philosophie ».

49. Jean-Yves Tadié, Marcel Proust, *op. cit.*, p. 382. Les parties en caractères italiques sont de Proust.

50. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 469.

croyait par trop fragmentaire et fortuite, autrement dit la créature intermittente que nous évoquions précédemment, était justement celle qu'il se devait de fixer par l'expression créatrice. Ainsi, résume Pietro Citati, « fut-il pris d'un rêve : composer un livre avec des phrases, des épisodes faits seulement de la substance transparente de ses meilleures minutes, lorsqu'il vivait hors du temps; écrire un livre avec *des gouttes de lumière*, des essences et des analogies⁵¹. »

51. Pietro Citati, La colombe poignardée. Proust et la *Recherche*, *op. cit.*, p. 183.

CHAPITRE -4-

Miroirs convergents

4.1 Revendication et déni autobiographiques

Éliane et Jacques Lecarme remarquent dans un ouvrage consacré à l'autobiographie, genre narratif fort pratiqué, que « l'usage de la langue française veut que le champ sémantique du substantif *autobiographie* soit relativement étroit, alors que celui de l'adjectif *autobiographique* est aussi vaste que vague.¹ » Probablement pour quelque peu pallier cette carence linguistique, Philippe Lejeune proposait, à l'occasion d'un article qu'il faisait paraître au début des années soixante-dix, une délimitation du territoire réservé au récit autobiographique dont les assises reposent essentiellement sur le « pacte autobiographique » tacitement passé entre auteur et lecteur et dont fait foi le sceau épitextuel apposé en page couverture. Lejeune reconnaissait le genre comme caractérisé par un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité². » Depuis, on ne cesse de se rapporter à cette définition, qui suppose une adéquation absolue du *trium* « auteur / narrateur / personnage » quant à la détermination de l'instance narrative, comme à une référence obligée de la critique contemporaine. Elle situe

1. Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1999, p. 22.

2. Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique », *Poétique*, Paris, Les Éditions du Seuil, numéro 14, 1973, p. 138.

définitivement le pôle du récit autobiographique sur une coordonnée diamétralement opposée à celle de la fiction hétérodiégétique³. Le texte de création moderne a fait de ces deux pôles des sortes de vases communicants par lesquels on mesure le degré de décantation de l'un vers l'autre pour identifier le résultat en l'affublant de dénominations toujours plus ou moins satisfaisantes. On a donc voulu rendre compte de l'inflexion progressive qu'a subie le factuel de l'autobiographique vers le fictionnel du romanesque en recourant à des termes fort variés; on peut ainsi répertorier au fil d'une liste non-exhaustive : roman autobiographique, autobiographie romancée, autobiographie fictive, autobiographie déguisée, autobiographie hétérodiégétique, biotexte, autofiction et, chez les Américains, *surfiction* et *fiction of facts*. C'est probablement un peu sous l'effet engendré par le décloisonnement des genres que la juxtaposition de ces territoires est devenue si problématique et que ces zones ont fini par s'interpénétrer tels des sables mouvants dans lesquels écrivains et lecteurs ne s'aventurent plus qu'avec prudence et circonspection. Dans le corpus littéraire moderne, Maurice Couturier remarque que nombreuses sont « les stratégies de fuite utilisées par les auteurs pour déconnecter le discours narratif de leurs romans par rapport à leur discours personnel, pour que les *je* et les *il* qui s'affichent dans le corps du texte ne puissent renvoyer à l'énonciateur premier⁴. » On verra d'ailleurs que l'attitude contraire se présente presque aussi fréquemment.

Il ne fait pas de doute que Marcel Proust, et Louis-Ferdinand Céline à sa suite, ont largement contribué à susciter cette équivoque. La pratique de l'écriture de création telle que

3. À peu de choses près, Gérard Genette reprend les avancées de Philippe Lejeune dans sa présentation sous forme de schémas des diverses positions possibles de la typologie de la voix narrative. Gérard Genette, Fiction et diction, *op. cit.*, p. 83-84.

4. Maurice Couturier, La figure de l'auteur, Paris, Les Éditions du Seuil, 1995, p. 197, coll. « Poétique ».

tous deux l'appréhendaient impliquait l'assujettissement à une première personne narrative; tous deux, en effet, ne conçoivent pas le discours sans voix. Il est toutefois bien évident que le *je* proustien, tout comme le *je* célinien, ne sont pas existentiellement assumés par la personne civile des écrivains, le *je* de leur narrateur, comme d'ailleurs le *tu* du narrataire qu'interpelle le discours narratif de Céline, sont sans référents et ne renvoient à rien d'autre qu'à des signes linguistiques. Notre intention n'est pas ici de délimiter l'envergure de cette première personne narrative ni dans l'oeuvre de Céline, ni dans celle de Proust. Ce serait, comme le mentionne Serge Doubrovsky, « ajouter un commentaire de plus à un *topos* proustien déjà surcommenté, le fameux *jeu du je*, devenu depuis longtemps un pont-aux-ânes de la critique⁵. » Qu'il nous soit seulement permis de rappeler que la personne narrative du héros narrateur de la *Recherche* n'est qu'une figure généralisée du discours, une forme vide. Il nous faut prendre la parole du narrateur qui amorce ainsi une de ses phrases : « Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif⁶ (...) » L'architecture de l'oeuvre ne renferme pas la vie de Marcel Proust, c'est entendu. Ce *je*, Proust l'a voulu parfaitement impersonnel et la *Recherche* n'avait très certainement pas l'autobiographie ou tout autre des formes de la littérature intime comme parti narratif. Confondre l'auteur et le narrateur est bien sûr un impair grave. « Le récit à la première personne, rappelle Germaine Brée, est le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confidence directe, de la confession, de l'autobiographie⁷. »

Cela étant posé, il existe tout de même des voies de traverse, même si elles ont été posées

5. Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1988, p. 51, coll. « Perspective critique ».

6. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 424.

7. Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 27.

un peu à l'insu de l'auteur, et le lecteur les franchit sans peut-être trop le vouloir lui non plus. Ainsi, on se souviendra que le pseudo-Marcel de la narration proustienne désigne comme sujet de son oeuvre « [s]a vie passée », plus précisément les impressions recueillies dans sa vie passée. Il en découle la présence d'un « lieu » où s'est obligatoirement matérialisée cette expérimentation perceptive de la réalité, la présence d'un cadre subjectif quelconque. Or, malgré les mises en garde de l'essayiste du Contre Sainte-Beuve, malgré la volonté bien déterminée du lecteur de ne pas associer au récit des éléments tirés de la biographie de l'auteur; force est de constater que des glissements de l'un vers l'autre s'opèrent tout de même selon une propension toute naturelle, des parallèles s'établissent presque en dépit de soi. Considérons d'ailleurs que, pour le lecteur, la biographie de Marcel Proust est aussi un texte et que les rapports établis de l'un à l'autre, du biographique au narratif, ne représentent que l'exécution du jeu permanent de l'intertextualité. Et, en définitive, cette intertextualité n'est-elle pas le fait même de la littérature ? De plus, la diégèse oriente progressivement la lecture vers la décision que prendra le héros-narrateur selon laquelle une oeuvre littéraire est à entreprendre. Cette oeuvre, je la tiens entre les mains, ne peut s'empêcher de spéculer le lecteur, et, constate-t-il, elle est bien signée du nom de Marcel Proust dont le prénom sert également à désigner le narrateur qui tient le discours. D'ailleurs, Proust lui-même ne concédait-il pas, dans Jean Santeuil il est vrai, que « notre vie n'est pas absolument séparée de nos oeuvres. Les scènes que je vous raconte, je les ai vécues⁸. » Ailleurs, dans une lettre, il admettait à son correspondant : « Il est vrai que par excès de fatigue, pour des détails purement matériels, je me dispense d'inventer pour mon héros et prends des traits vrais de moi⁹. » Et, dans un autre échange épistolier, lorsque Proust énonce que « celui qui

8. Marcel Proust, Jean Santeuil, *op. cit.*, p. 253.

9. Marcel Proust dans une lettre à J. Boulenger, Correspondance, (volume III), *op. cit.*, p. 218.

dit *je* et qui n'est pas toujours moi¹⁰ », ne consent-il pas à ce que celui qui dit *je* soit parfois lui ? Quoique les deux partis soient manifestes dans l'oeuvre de Proust, le déni autobiographique est certainement chez lui plus marqué que sa revendication. Jean-Yves Tadié remarque que « tout se passe en effet comme si la vie pouvait indéfiniment inspirer l'oeuvre¹¹ », ajoutant sur le même thème, un peu plus loin dans son étude, que « dans cette esthétique du *comme si* : comme si c'était moi, comme si c'était un autre, Proust a risqué le viol de son intimité, mais il a gagné l'entrée dans l'imaginaire¹². » Cependant, puisque selon l'optique de Proust, la finalité de la lecture est de faire accéder le lecteur à sa propre vision poétique, l'ambivalence entre le biographique et l'imaginaire revêt pour lui une importance assez relative. Il est cependant assez clair que le projet que se donne le héros-narrateur de « revivifier les linéaments » d'une expérience vécue a pour effet de constamment ramener à l'esprit du lecteur les rapports qu'entretiennent art et réalité. Par là, Luc Fraisse a parfaitement raison de voir dans la *Recherche* « l'une des oeuvres fondatrices de ce genre développé au XX^e siècle qu'on nomme *autobiographie fictive*. *Transposez ou c'est la mort !* dira dans son langage Céline, autre grand représentant du genre¹³. »

Proust, avant d'entreprendre À la Recherche du temps perdu, comme Céline avant d'inaugurer *le cycle allemand*, ont tous deux rédigé un essai pour fonder leur poétique. Ce détour par les sentiers du théorique joue sans doute pour beaucoup dans un certain effet pervers provoqué chez le lecteur. « Pour Proust comme pour Céline, souligne Henri Godard, ce passage

10. Marcel Proust dans l'extrait d'une lettre citée par Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, *op. cit.*, p. 96.

11. Jean-Yves Tadié, Proust et le roman, *op. cit.*, p. 23.

12. *Ibid.*, p. 33.

13. Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, *op. cit.*, p. 45. C'est Fraisse qui souligne.

par l'essai entraîne l'attribution à l'auteur même des expériences présentées d'abord comme fictives¹⁴. »

Céline, pour sa part, malgré quelques protestations purement formelles, n'hésite aucunement à revendiquer, de manière toute contradictoire, à la fois le recours à l'imaginaire le plus libre autant qu'à la relation d'expériences vécues, même si celles-ci souffrent d'une transposition manifeste. L'écrivain cherche délibérément à entraîner son lecteur dans une sorte de complicité qui lui fera considérer l'histoire narrée paradoxalement comme réelle et irréal, autobiographie ou fiction, sans que cela n'apporte aucun discrédit ni pour l'une ni pour l'autre. Le narrateur célinien insiste presque à chaque épisode pour souligner et renchérir sur l'authenticité des faits narrés. Sa narration sera ainsi parsemée d'adresses au lecteur telles que, dans Rigodon : « Moi-même là... qui ai vécu ce que je vous raconte¹⁵ » et plus loin dans le même roman : « Vous voyez si je suis impartial, vraiment historique¹⁶ », ou ailleurs, « Révolte... pas au Bas-Meudon ! non !... à Siegmaringen ! je bats la campagne, je me promène... soit ! je rassemble mes souvenirs historiques... que je me trompe pas !¹⁷ ... » Céline n'a de cesse de répéter qu'il a chèrement payé de sa liberté le droit de raconter. Son discours pourrait être illustré par la célèbre réplique : « Il faut choisir, vivre ou raconter », proférée par le Roquentin de la pièce de Jean-Paul Sartre, personnage qui, incidemment, doit beaucoup au Ferdinand Bardamu de Voyage au bout de la nuit. Même si, comme le rappelle le commentaire d'Henri Godard, « la geste de Bardamu-Céline s'écarte de la vie civile de l'individu Louis-Ferdinand Destouches

14. Henri Godard, Poétique de Céline, *op. cit.*, p. 294.

15. Louis-Ferdinand Céline, Rigodon, *op. cit.*, p. 223.

16. *Ibid.*, p. 305.

17. Louis-Ferdinand Céline, D'un château l'autre, *op. cit.*, p. 186.

autant par ce qu'elle occulte que par ce qu'elle déforme¹⁸ », l'écrivain entretient tout à fait sciemment l'ambivalence; particulièrement par la manière dont est désigné le héros-narrateur : prénoms parfaitement identiques à ceux de l'auteur, absence significative de patronyme¹⁹, même pseudonyme²⁰ et mêmes professions : médecin et écrivain. Tout tend alors à laisser croire au lecteur que le récit narré correspond, tel un calque, à la propre histoire de l'auteur. « Sous l'apparence du jeu de cartes sur la table et de la soumission à une expérience chèrement payée, relate Henri Godard, la double prétention de raconter sa propre vie et de la transposer selon les exigences de l'imaginaire et du style n'est pas moins antinomique que le pacte de la fiction²¹. »

Par ailleurs, la narration fictionnelle, et ce, tout autant chez Proust que chez Céline, est émaillée de ce qui peut paraître au lecteur comme d'authentiques énoncés de réalité qui semblent apporter des garanties factuelles au fictif narré. Les oeuvres des deux écrivains sont effectivement jalonnées de références appuyées à l'Histoire; celle qui est faite et celle qui est en train de se faire. Ainsi, voit-on, au fil de la *Recherche*, surgir les Bismark, Napoléon III,

18. Henri Godard, « Préface », édition de la Bibliothèque de la Pléiade des oeuvres de Louis-Ferdinand Céline, *Romans I, op. cit.*, p. XXII.

19. Une anecdote rapportée par Henri Godard au sujet de ratures sur le manuscrit de *Mort à crédit* vaut, pour notre propos, la peine d'être citée : « Alors que Ferdinand a à répondre à la question : Comment t'appelles-tu ?, le manuscrit révèle que Céline a essayé l'un après l'autre trois noms de famille fictifs qui eussent fait de lui un personnage clairement romanesque. Mais il les rature l'un après l'autre, même le dernier, ne laissant plus que la réponse qui figure dans le texte publié : Ferdinand [Lasomme], [Lasaure], [Desort], né à Courbevoie. Loin de clarifier le statut du récit par le biais de la désignation du personnage, cette association au prénom d'un lieu de naissance qui était, de notoriété publique, celui de Céline, ne fait au contraire qu'accroître délibérément l'ambiguïté. Par là, cette rature peut être considérée sur le plan de la poétique comme l'acte fondateur de toute l'oeuvre romanesque de Céline, dans la mesure où elle repose sur la gageure d'associer d'une manière toujours plus provocante les deux catégories incompatibles en théorie du roman et de l'autobiographie. Cf. Henri Godard commente *Mort à crédit* de L.-F. Céline, *op. cit.*, p. 32.

20. À partir du *cycle de l'écriture pamphlétaire*, le narrateur sera désigné avec le pseudonyme du signataire : Céline. Ainsi, dans *Bagatelles pour un massacre*, on lit : « C'est bien vous Céline ? Mais oui... mais oui... C'est mon nom de frime... mon nom de bataille ! » et dans le *cycle des bombes* : « Corniauds vous avez tout gaffé ! vous avez pas traqué le vrai monstre ! le Céline ! bouzeux ! il s'en faut ! C'est le docteur Destouches qu'est sensible ! Vous y auriez effleuré le diplôme, c'était du finish et la mort ! » Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, (Préface de Henri Godard), Paris, Gallimard, 1952, p. 45, coll. « Folio ».

21. Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 12.

Disraëli, Clemenceau, Saint-Simon, Wladimir Ormesson, Sarah Bernhardt, Dostoïevski, de même qu'une très longue liste de personnages historiques; de plus, la narration y est entrecoupée de références à des événements de l'actualité contemporains de la rédaction de l'oeuvre. L'affaire Dreyfus y est, par exemple, longuement commentée; ailleurs ce sera la visite de dignitaires étrangers qui sera évoquée ou encore les préparatifs à la Première Guerre mondiale. Quant à la diégèse des romans de Céline, elle fait apparaître les figures de Laval, Bichelonne, Hitler, Abetz, Rommel, Cousteau, Faure, Mendès-France, Poincaré, Proust, Sartre, Claudel, Mauriac, Paulhan, Gaston Gallimard, Robert Denoël, Aymé, Vailland, Nimier, Robert Le Vigan, Arletty et bien d'autres personnages de notoriété publique. Elle mentionne également des faits divers authentiques, l'affaire Juanovici par exemple, les démêlés de l'écrivain avec ses différents éditeurs autant que des épisodes connus des deux guerres et de l'actualité politique de l'époque. Henri Godard souligne que le rôle de ces personnages et de ces événements est de rattacher au réel l'acte de narration. Selon son analyse, « garanti par [ces références], il remplit la forme d'ordinaire fuyante de l'auteur, de toute la présence d'un individu historiquement situé parmi quelques-uns de ses contemporains les plus connus et dans l'actualité de son temps²². » Cette fonction actualisante du référent historique dans la fiction, étrangère au récit historique, a été bien perçue par Käte Hamburger²³. Elle mentionne à juste titre que Napoléon, dans un récit fictionnel, est un personnage aussi fictif que peut l'être Charles Swann. Bien que cela puisse paraître comme l'évidence même, sans doute faut-il faire une règle générale de lecture de cet énoncé : aucune référence factuelle ne peut vérifier une assertion fictionnelle. « En littérature, le

22. *Idem.*, p. 300.

23. Voir Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 182.

vrai n'est pas concevable²⁴ », disait Paul Valéry. L'illusion référentielle, comme la nomme Roland Barthes, a plutôt pour fonction de créer une sorte de fissure intermédiaire entre le factuel et le fictif dans laquelle, et là réside « le plaisir du texte », le lecteur se laisse entraîner. « Entrer dans la fiction, nous dit Genette, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage. (...) l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (...) ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec un récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique²⁵. »

La *traduction* pour l'un et la *transposition* pour l'autre impliquent chez Proust et Céline divers types d'effet de réel auxquels le lecteur ne peut qu'être sensible. Ils concourent à fonder cet espace, cette lézarde dans laquelle se manifeste le surgissement d'un présent de la figure auctoriale nécessaire pour qui a voulu, et c'est le cas pour Céline et pour Proust, mettre en fiction sa propre vie.

4.2 Le surgissement de la figure auctoriale

Lors de notre chapitre premier, consacré à l'Esthétique et la Poétique, nous alléguions un passage de Figures III de Gérard Genette pour souligner que les dispositifs novateurs de la poétique de Proust, se sont mis en opération dans son oeuvre romanesque un peu malgré lui. Nos observations antérieures sur le statut de la voix narrative ont été l'occasion de constater que l'identification de ces dispositifs inédits dans l'oeuvre est toujours patente mais que leur

24. Paul Valéry, *Stendhal*, in « Variété II », Paris, Gallimard, 1927. Cité par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, *op. cit.*, p.93.

25. Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 19-20.

fonctionnement se fait bien souvent en sourdine. S'il nous est permis de présenter une image quelque peu caricaturée, nous dirons que tout se passe comme si la pratique proustienne de l'écriture entrouvrait une porte pour offrir une perspective neuve vers laquelle le texte célinien, tambour battant, allait se jeter avec précipitation. En d'autres termes, Céline porte à leur extrême les contrecoups discrètement révolutionnaires de la pratique narrative illustrée dans l'oeuvre de Proust.

Les corollaires logiques des conceptions esthétiques de Marcel Proust ont fait en sorte qu'il lui a été indispensable, sur le plan de la poétique, de contaminer un tant soit peu la figure du narrateur par celle de l'auteur. On a également vu que Céline, de son côté, joue inlassablement de tous les procédés linguistiques à sa disposition pour placer et maintenir le lecteur dans l'ambivalence délibérément entretenue entre le fictif et le factuel de sa narration. Il cherche constamment à opérer une sorte de brèche dans le discours du narrateur, espace dans lequel viendra s'engouffrer la figure hypertrophiée de l'auteur.

Même si c'est d'une manière beaucoup moins virulente que ne le fait le dispositif narratif célinien, la narration proustienne est aussi entrecoupée d'excroissances parasites –d'incidentes– qui visent à capter le présent du narrateur, et, de cette manière, elle intègre à la diégèse l'acte de narration lui-même. En effet, le discours narratif proustien a ceci de particulier qu'il interrompt fréquemment la relation qu'il fait du récit. Ici ce sera pour l'assortir d'un commentaire sur l'action narrée, ailleurs, ce sera pour assimiler au roman un discours sur le roman en train de se faire. Très souvent, ce discours se désigne lui-même, se love sur ses propres composantes afin de mettre en exergue l'instance même du discours, le « lieu » d'où il est produit. L'action se porte

incessamment du temps de l'histoire narrée au temps du discours narratif. Proust est d'ailleurs parfaitement conscient du caractère non conventionnel des procédés narratifs auxquels il a recours. Les clins d'oeil au lecteur de l'auteur-Marcel se comptent en grand nombre dans les pages de la *Recherche*. Ne citons que ces trois exemples pour illustrer ces particularités : dans un épisode d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs, le lecteur du roman sera mis en présence d'un narrateur qui prend plaisir à s'imaginer être l'auteur de l'article qu'il est en train de lire dans *le Figaro*; or, cet article était, bien sûr, dû à la plume d'un certain Marcel Proust²⁶. Dans un autre épisode, le narrateur prétend reproduire une page du journal des Goncourt dans laquelle les célèbres frères évoquent quelques-uns des membres du clan Verdurin, protagonistes parfaitement fictifs du roman que le lecteur a sous les yeux ! On rencontre même, à la lecture de la *Recherche*, un « des trucs » dont Céline fera en quelque sorte sa marque de commerce; on trouve en effet ce passage dans lequel le narrateur s' imagine que le lecteur du roman interrompt sa narration pour adresser des reproches directement à l'auteur ! Ce curieux monologue est tiré de Sodome et Gomorrhe : « Puisque vous êtes si longtemps arrêté, laissez-moi, monsieur l'auteur, vous faire perdre une minute de plus pour vous dire qu'il est fâcheux que, jeune comme vous l'étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire, que de ne pouvoir vous rappeler le nom d'une dame que vous connaissiez fort bien²⁷. » Ces quelques exemples démontrent bien que Gérard Genette est pleinement justifié de décréter que « la *Recherche* attente aux conventions les mieux établies de la narration romanesque en faisant craquer non seulement ses *formes* traditionnelles, mais –ébranlement plus secret et donc plus

26. .Présentée sous un éclairage quelque peu différent, cette scène constitue le prétexte d'un chapitre du Contre Sainte-Beuve.

27. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Sodome et Gomorrhe*, (tome II), *op. cit.*, p. 651.

décisif– la logique même de son discours²⁸. »

Comme toujours, cette inflexion sera encore davantage accentuée, ira même jusqu'à trouver son paroxysme, dans l'écriture de Céline. Si, comme l'énoncent encore une fois les travaux de Gérard Genette, la *Recherche* est effectivement la scène où se rencontreront les trois instances, soit le héros, le narrateur et l'auteur-Marcel, on peut signifier de la même manière que l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline suivra un mouvement tout à fait similaire selon lequel le héros, le Bardamu du *cycle de l'autobiographie*, se déplace peu à peu vers la position de narrateur, qu'il investira définitivement dans le *cycle des bombes*, pour en arriver en bout de route, au cours du *cycle allemand*, à cette relation ambiguë d'identité / altérité avec la figure auctoriale. En élargissant le cadre du procès narratif à l'échelle de toute l'oeuvre de Proust, on obtient un peu le même trajet qui se fait partant du personnage de Jean Santeuil vers le héros-Marcel lequel se déplace à son tour vers le narrateur-Marcel « à la façon d'une asymptote : la distance qui les sépare tend vers zéro, elle ne s'annulera jamais²⁹ », parcours qui s'effectue en empruntant des détours qui connotent les mêmes rapports d'identité / altérité entretenus avec la figure de l'auteur.

Ajoutant aux procédés stylistiques dont il fait un si fréquent usage pour imprimer dans l'esprit du lecteur les marques du locuteur, Céline ne rate jamais non plus une occasion de faire jouer la « fonction émotive » du discours de narration décrite par Roman Jakobson. Genette rappelle que « c'est elle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi

28. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 259.

29. Marcel Muller, *Les voix narratives dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 49.

bien moral ou intellectuel³⁰. » Par ces moyens, la narration célinienne rapproche constamment l'un près de l'autre le locuteur et l'interlocuteur que les invectives du premier mettent en place, s'assurant ainsi de la pleine, entière et indisputée prise de possession de la parole. Il s'agit, comme le mentionne Henri Godard, « de rappeler aussi souvent que nécessaire au lecteur qu'il n'a pas à faire à une histoire en train de se faire mais à un récit, pas à des personnages mais d'abord à un narrateur³¹. » Dans les deux derniers cycles de l'oeuvre de Céline, le texte des trois romans sera donc parsemé de ces segments qui ramènent le lecteur, à intervalles réguliers, au présent de la narration en train de se faire. Un peu glanés au hasard, voici quelques exemples qui instruisent cette pratique. Un premier, d'abord, où le locuteur apostrophe de manière plutôt familière cet interlocuteur qu'il souhaite trouver chez le lecteur : « Vous m'excuserez !... si vous m'excusez pas tant pis !³² ». Quant au second passage, il expose l'acte d'écriture sous son aspect on ne peut plus matériel : « ils m'ont fait perdre un quart d'heure !... ils se sauvent ! enfin tant pis !... ils me feront une page... à peu près...³³ » Dans cet autre exemple, c'est la perspicacité du lecteur, décidément malmené, qui est mise en doute : « – Vous avez déjà raconté ! – Ça fait des pages ! Ça fait des pages ! et puis je déconne, c'est naturel... (...) Business first ! et puis d'une seule première lecture vous retiendrez rien !³⁴ » Et pour conclure, ce dernier extrait qui exhorte le lecteur à tenir adéquatement son rôle d'agent économique dans la vie de l'écrivain : « oh pas que je vous aime ! vous m'avez fait beaucoup trop de mal ! de félonie en félonie, lâcheté moutonne ! vous pouvez crever ! je dirai : Coréens les voici ! de tout coeur ! Mais enfin la

30. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p.262.

31. Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 319.

32. Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, *op. cit.*, p. 213.

33. *Ibid.*, p. 137.

34. Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, *op. cit.*, p. 134.

librairie compte ! Vous achetez *Féerie* ! Le texte vous vexe ? Ça vous regarde !³⁵ » Comme ces extraits l'illustrent, il arrive que l'histoire que le livre prétendait raconter s'estompe presque entièrement devant le présent du livre en train de se faire. Là aussi, la diégèse est entraînée dans un mouvement perpétuel du temps de l'action narrée vers le temps du discours narratif. On peut d'ailleurs se demander s'il existe un exemple dans tout le corpus littéraire français, incluant la production romanesque du Nouveau Roman, d'une oeuvre où cette tendance se soit si intégralement concrétisée que dans Féerie pour une autre fois, roman dans lequel l'histoire prétexte à la narration pourrait tenir sur quelques pages, alors que des centaines d'autres ne sont consacrées qu'à désigner le « lieu » d'origine de cette narration.

En dernière analyse, on se rangera aux propos d'Henri Godard, qui résume ainsi le rôle tenu par l'instance narrative dans la production romanesque de Céline : « non seulement cette oeuvre pose en pleine lumière le problème de l'identité narrative, par la constitution d'une instance qui a toutes les apparences de l'auteur, mais elle est orientée de sa première à sa dernière ligne par une quête inlassable de toutes les marques de la voix narrative³⁶. »

La figure auctoriale qui s'insurge au coeur de l'écriture moderne n'est ni la personne de l'auteur, ni la figure déléguée de l'auteur (tel l'auteur-Marcel dans la *Recherche*). Né de la jonction du recours systématique à l'expérimentation directe comme substance du récit et du positionnement singulier de la voix du narrateur, c'est-à-dire ses rapports ambigus aux croisements du biographique et de la transposition lyrique; ce surgissement de l'instance auctoriale est parfaitement identifiable autant dans l'oeuvre de Proust que dans celle de Céline.

35. *Ibid.*, p. 51.

36. Henri Godard, Poétique de Céline, *op. cit.*, p. 305.

Depuis eux, écrire, c'est instituer le lieu de la narration comme lieu réel de l'action. Ce lieu, où se performe l'acte d'écriture, territoire exclusif de la première personne narrative et espace temporel unidimensionnel du présent de l'énonciation, représente probablement le laboratoire de prédilection de pans entiers de l'écriture de création moderne. L'investissement que les deux écrivains ont fait dans l'acte d'écrire, réduisant au maximum la distance qui sépare le narrateur de l'auteur et donnant à la voix du narrateur une prise sur le réel, aura pour curieux effet de supprimer la figure de l'auteur telle que nous l'appréhendions jusqu'alors. Dorénavant l'écriture elle-même s'insurgera puissamment au coeur du procès de la parole. Désormais, ce sera le langage qui parlera directement à l'oreille du lecteur, non plus l'auteur.

Le texte moderne est un objet dont le lecteur doit identifier les « usages » nouveaux. Roland Barthes avait d'ailleurs donné un aperçu de ce phénomène dans un court article intégré au recueil Le bruissement de la langue. Le critique y remarque que « l'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre. (...) L'auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte » et plus loin dans le même texte, il décrète que le scripteur [a] enterré l'Auteur³⁷. »

La personne de l'auteur est un être soumis aux vicissitudes du Temps, puissance dérivante porteuse d'Histoire et de mort. L'oeuvre des deux écrivains ne cesse de désigner ce lieu d'où surgit la figure auctoriale qui est, elle, affranchie de la continuité temporelle tout autant que de la

37. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », Le bruissement de la langue, *op. cit.*, p. 66. C'est Barthes qui souligne.

continuité historique. L'écriture de création seule permet d'y accéder. Ce « temps retrouvé », dérobé à la durée, délivré de l'historicité, celui qui assure au narrateur de la *Recherche* « des fragments d'existence soustraits au temps³⁸ », ne se vit que dans le présent de l'énonciation, comme le signale on ne peut plus clairement le narrateur célinien : « l'Histoire passe, joue, vous êtes là... je vous raconte...³⁹ »

4.3 Les pistes de l'autofiction

La double fracture du pacte autobiographique et du pacte romanesque que nous avons évoquée en début de chapitre en la désignant comme la revendication et le déni autobiographiques, aura pavé la voie à une pratique inédite de la création littéraire à laquelle prétend un nombre croissant d'oeuvres de notre post-modernité : l'autofiction. Le terme fut forgé en 1977 par Serge Doubrovsky lors de la publication de son roman *Fils* et apparaissait en quatrième de couverture. Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline auront eu en commun d'avoir été les instigateurs de ce dispositif hybride que définissent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone de la façon suivante : « un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman⁴⁰. » Le flottement ainsi produit au niveau du contrat énonciatif met à mal l'essai de formalisation des récits proposé par Gérard Genette puisqu'il occuperait une case mitoyenne qui se situerait entre l'autobiographie et la fiction homodiégétique, case que ne prévoit pas le poéticien.

38. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p. 454.

39. Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960, p. 20, coll. « Folio ».

40. Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, *op. cit.*, p. 268.

L'autofiction, précisément par la transgression des systèmes qu'elle opère –et les travaux les plus récents de Philippe Lejeune le reconnaissent maintenant de bonne grâce– met en place un pacte inusité avec le lecteur, même si ce pacte ne peut être que tacite et qu'il repose entièrement sur la complicité et la connivence. Abordant ce sujet, Mounir Laouyen relève que « l'enjeu de l'autofiction serait donc d'instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de nous faire accepter la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel⁴¹. »

Nous avons constaté précédemment que la figure auctoriale qui se dégage du dispositif narratif des oeuvres de Céline et de Proust révélait que le moi du scripteur moderne n'est constitué que de langage et qu'il n'était porté à l'existence que par son acte d'énonciation. Serge Doubrovsky, incidemment commentateur à la fois de l'oeuvre de Proust et de celle de Céline, résume en une formule éloquente tout le projet de l'autofiction : « confier le langage d'une aventure à l'aventure du langage⁴². » Le *moi* de la personne de l'auteur évacué de l'oeuvre, le référent identitaire a conséquemment été sapé de sa base; le fictif de l'identité a dès lors revendiqué son droit au chapitre. Le fragmentaire et le discontinu, deux composantes fondamentales de l'esthétique et de la poétique de Proust et de Céline, sont des marques distinctives que l'on peut aisément déceler dans les formes expressives de tous les arts contemporains. Le texte littéraire post-moderne est en effet disséminé d'énoncés qui font écho au « je est un autre » rimbaldien; des énoncés tels : « je n'écris pas, je suis écrit (...) ce que

41. Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », in Intervention [En ligne], Adresse URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php> (page consultée le 2 janvier 2000).

42. Serge Doubrovsky, Autobiographiques, de Corneille à Sartre, *op. cit.*, p. 69.

j'invente m'est vécu⁴³ », « mon livre m'écrit⁴⁴ »; ailleurs, on trouvera : « j'inexiste (...) je suis un être fictif⁴⁵ », « quand on se raconte, ce sont toujours des racontars⁴⁶ », « j'entresuis⁴⁷ »; énoncés qui sont à adjoindre à une déclaration on ne peut plus significative comme celle-ci : « alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai : *je me suis*⁴⁸. »; et, pour terminer ce panégyrique, en réponse à une question que l'on lui fit sur l'identité de la narratrice de son roman Passion simple, Annie Ernaux signale tout simplement que « c'est moi, et ce n'est pas moi⁴⁹ »,

Engagée dans les ornières laissées par Céline et Proust, cette volonté, cette soif de fictionnalisation de la matière de l'expérience vécue s'est accentuée –comme l'atteste d'ailleurs toute l'oeuvre de Serge Doubrovsky– avec la banalisation de la thérapie psychanalytique. Quelques passages de l'essai de Doubrovsky Autobiographiques, de Corneille à Sartre, en témoignent sans fausse pudeur aucune : « L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge : image de soi au miroir analytique, la *biographie* que met en place le processus de la cure est la *fiction* qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme *l'histoire de sa vie*⁵⁰. » Il existe quelques travaux assez bien documentés qui prétendent débusquer, dans leurs oeuvres, le profil psychologique de Louis-Ferdinand Céline et de Marcel Proust. On comprendra qu'il n'entre pas dans notre propos d'en faire ici la recension. Toutefois, plusieurs décennies de psychocritique

43. Hubert Aquin, Prochain épisode, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 89.

44. *Ibid.*, p. 94.

45. Serge Doubrovsky, Un amour de soi, Paris, Hachette, 1982, p. 166 et 214, coll. « Le livre de poche ».

46. Serge Doubrovsky, Le livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 75.

47. Fernando Pessoa, cité par Régine Robin, Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi, Montréal, XYZ Éditeur, 1997, p. 286, coll. « Théories littéraires ».

48. Fernando Pessoa, Le livre de la tranquillité, (tome II), cité dans l'introduction de « Moi, le fait de l'analyse », Autrement, numéro 2, avril 1997, p. 10.

49. Annie Ernaux, citée par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, L'autobiographie, *op. cit.*, p. 271.

50. Serge Doubrovsky, Autobiographiques, de Corneille à Sartre, *op. cit.*, p. 77. C'est Doubrovsky qui souligne.

nous l'ont maintenant appris, les avenues qu'emprunte la création artistique se trouvent en étroite corrélation avec les turbulences de l'univers mental. Il serait naïf de le passer sous silence. Marcel Proust partage avec le narrateur de la *Recherche* –fictif et factuel s'épousant ici presque comme calques– d'avoir séjourné en maison de santé pour se guérir de « maladies nerveuses »⁵¹. Il en est fait dans Le Temps retrouvé deux mentions qui ont leur importance; ainsi, pour les repérer, citons d'abord ces quelques mots par lesquels le narrateur évoque « l'état maladif qui allait [l]e confiner dans une maison de santé⁵² » et, quelques dizaines de pages plus loin, sont relatées « les longues années, où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire, et que je passai à me soigner, loin de Paris dans une maison de santé⁵³ ». Cette mise en opposition que fait le narrateur des années à se soigner et des années où s'est mise en branle la démarche d'écriture créatrice est fort significative et représente tout ce qui nous importe ici. Ces allusions, on s'en doutait, trouvent leurs équivalents dans les propos du narrateur célinien. Citons à l'appui, même si c'est un peu longuement, cette page, pleine d'exubérance, extraite de Mort à crédit, qui le montrera facilement :

Depuis la guerre ça m'a sonné. Elle a couru derrière moi la folie... tant et plus pendant vingt-deux ans. C'est coquet. Elle a essayé quinze cents bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, je l'ai possédée au finish. Voilà ! je déconne, je la charme, je la force à m'oublier. Ma grande rivale c'est la musique, elle est coincée, elle se détériore dans le fond de mon esgourde... Elle en finit pas d'agonir... Elle m'ahurit à coups de trombone, elle se défend jour et nuit. J'ai tous les bruits de la nature, de la flûte au Niagara (...) C'est moi les orgues de l'univers... J'ai tout fourni, la bidoche, l'esprit et le souffle (...) Je fabrique l'Opéra du déluge⁵⁴.

51. Sur ce point, Jean-Yves Tadié précise : « Le séjour en maison de santé de Proust a été métamorphosé d'une manière à la fois semblable et inverse : Proust y passe un mois, après la mort de sa mère, le narrateur *de longues années*; un seul séjour pour le premier, qui n'influe en rien sur sa vie; deux pour le second, qui l'éloignent du temps, des autres, de la vie, et vont lui permettre la double découverte du temps et de la littérature. » Jean-Yves Tadié, Proust et le roman, *op. cit.*, p. 26.

52. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (tome IV), *op. cit.*, p.287.

53. *Idem.*, p. 301.

54. Louis-Ferdinand Céline, Mort à crédit, *op. cit.*, p. 536.

Et, dans une interview, Céline l'écrivain renchérit de cette manière sur la description faite par son narrateur : « – Et si on prétendait qu'on vous reconnaît dans vos livres ?

– Ah non ! On ne reconnaît rien du tout (...) Ah non. Ah non ! Intimement, non ! Rien ! Il y a une chose peut-être, la seule peut-être vraie, c'est que je ne sais pas jouir de la vie. Je ne vis pas, je n'existe pas⁵⁵. »

Céline et Proust font partie de ces sujets à identité impossible; disséminés, fragmentés, altérés et déconstruits, souffrant de ne pas être, de mal jouir de la vie, ne trouvant leur salut identitaire que dans l'ouvrage d'une trame textuelle; auto-engendrés, auto-crées afin de naître enfin. Écrire leur est exister. Serge Doubrovsky confesse ainsi : « mon existence, elle me pèse souvent une tonne sur la poitrine, elle m'écrase, j'étouffe dedans, elle me gêne. En l'écrivant, je l'oxygène. En faire le récit l'aère.⁵⁶ » Cette opiniâtreté à s'auto-crée, Élisabeth Bizouard, dans son étude intitulée Le cinquième fantasme, auto-engendrement et impulsion créatrice, l'identifie sous le nom de « fantasme totipotentiel ». Elle en décrit les mécanismes de la sorte :

La totipotentialité concerne surtout les êtres dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. L'objet de leur fantasme totipotentiel est de s'auto-crée, afin de naître. (...) Les sujets totipotentiels, caméléonesques et kaléidoscopiques ne possèdent pas ces caractéristique [du narcissisme]. Ils deviennent tour à tour ce qu'ils investissent. Ils le deviennent mais ne s'y réfléchissent pas et ne s'y voient pas, contrairement à Narcisse qui ne voit que lui et se situe en aval de la poussée totipotentielle⁵⁷.

Régine Robin, dans son ouvrage Le Golem de l'écriture, de l'autofiction au cyber-moi, a

55. Louis-Ferdinand Céline, Cahiers Céline I, p. 190. Cité par Anne Henry, Céline écrivain, *op. cit.*, p. 84.

56. Serge Doubrovsky, Le livre brisé, *op. cit.*, p. 253.

57. Élisabeth Bizouard, Le cinquième fantasme, auto-engendrement et impulsion créatrice, Paris, Les Presses universitaires de France, 1995, p. 21.

été l'une des premières à analyser cette volonté déterminée à s'auto-engendrer –propre au dispositif narratif de l'autofiction– et qu'elle identifie dans les oeuvres de quelques créateurs issus de la culture judaïque dont Serge Doubrovsky, Romain Gary et l'écrivain américain Philip Roth. En plus des ces trois auteurs, le territoire de l'autofiction a été investi, du moins le croyons-nous, pour n'en citer pêle-mêle que quelques-uns, par Henry Miller, Alain Robbe-Grillet, Cesare Pavese, Jack Kerouac, Annie Ernaux, Robert Musil, Hubert Aquin, Charles Bukowski, Henri Calet, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Philippe Sollers, Patrick Modiano, Thomas Bernhard, Nathalie Sarraute, et Paul Auster et Maxime-Olivier Moutier. La liste ne cesse de s'allonger. Tous s'y sont engagés, peu ou prou, à la lueur des pratiques narratives singulières mises en place par Marcel Proust et par Louis-Ferdinand Céline.

CONCLUSION

Après avoir dégagé les grandes lignes de l'esthétique et des pratiques de la poétique leur étant corollaires; arrivé au terme de ce périple sur les traces de deux des entreprises de création parmi les plus marquantes du XX^e siècle, quelques considérations se sont imposées au regard du tableau façonné par ces figures de la création littéraire que nous avons souhaité mettre en relief. En ce qui a trait à la formulation du motif et des visées de leur démarche de création, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline auront suivi des itinéraires opposés. Le premier, esprit foncièrement spéculatif, a ressenti impérativement le besoin de comprendre ce que signifiait la création artistique, sur quelles bases elle devait s'élaborer, de quoi elle pouvait être constituée et vers quels horizons elle devait tendre. Avant de nous donner, dans À la recherche du temps perdu, ce « merveilleux portrait du créateur, [cette] histoire qui se réduit à démontrer qu'il était possible de l'écrire¹ », Proust a fait ce détour –au demeurant sans doute salutaire– par les avenues de l'appréhension discursive de l'acte de création. D'ailleurs, en y réfléchissant un tant soit peu, dans quelle mesure aurait-on si impérieusement besoin de poser en termes antinomiques narratif et spéculatif ? La longue dissertation esthétique du *Temps retrouvé* ne fait-elle pas partie intégrante de l'oeuvre narrative de Proust ? Qu'un écrivain tente de définir son projet artistique à l'intérieur même de son oeuvre, que cette définition soit elle-même l'une des composantes de la création en cours, que l'oeuvre comporte –comme la *Recherche*– des leçons de littérature et

1. Gaétan Picon, Lecture de Proust, *op. cit.*, p. 202.

recèle –comme Rigodon– son propre commentaire, n’est-ce pas le fait de l’écriture créatrice non seulement de Proust et de Céline mais aussi de l’ensemble de la post-modernité ? Ne vaudrait-il pas mieux, à l’exemple d’Italo Calvino, reconnaître les chemins de traverse du philosophique vers le littéraire tout autant que l’incursion inverse ? « L’opposition littérature-philosophie, nous dit le romancier italien, rien n’exige qu’elle soit résolue; au contraire, qu’elle soit jugée permanente et toujours neuve nous donne l’assurance que la sclérose ne se referme pas sur nous comme une calotte de glace². »

On a vu que, dans le cas de Céline, le trajet s’était effectué un peu en sens inverse. Le romancier déjà aguerri a énoncé les composantes de son discours esthétique partant de la pratique créatrice déjà amorcée. En quelque sorte, la poétique aura chez lui débouché sur l’esthétique. Mais c’est davantage le point de rencontre des parcours célinien et proustien que nous avons voulu mettre en lumière. En effet, à travers les intentions de Céline, « le modèle proustien transparaît dans sa double finalité, existentielle et esthétique³ » constate également Anne Henry.

Il suffit effectivement de mettre en parallèle les descriptions dans lesquelles les deux écrivains essaient de communiquer la manière dont ils accèdent à l’oeuvre par l’intermédiaire de l’acte d’écrire; pour immédiatement constater que les perspectives offertes –et cela va jusqu’aux analogies utilisées– sont identiques. Les figures de l’activité créatrice qui s’y révèlent constituent, chez eux, des miroirs parfaitement convergents. Ainsi, dans un passage de sa correspondance, Louis Ferdinand Céline trace cette esquisse saisissante de l’acte créateur tel qu’il le vit :

2. Italo Calvino, « Philosophie et littérature », La machine littéraire, Paris, Les Éditions du Seuil, 1984, p. 37.

3. Anne Henry, Céline écrivain, *op. cit.*, p. 191.

Je n'éprouve aucun mal à concevoir un roman et toujours j'obéis au même procédé –Je ne bâtis pas de plan– Tout est déjà fait dans *l'air* il me semble. J'ai ainsi vingt châteaux en l'air où je n'aurai jamais le temps d'aller –Mais ils sont complets *tout y est*– Ils m'appartiennent –*Seulement*– Il y a un *grave, très grave* SEULEMENT... Que je m'approche des châteaux, il faut que je les libère, les extirpe, d'une sorte de gangue de brume et de fatras... que je burine, pioche, creuse déballe toute la gangue, la sorte de coton dur qui les emmaillote, mirage, fouille, puis ménage– (...) Toutes ces histoires de plans me paraissent idiotes. Tout est écrit déjà hors de l'homme dans l'air –les sujets dès que j'essaye d'y toucher, c'est-à-dire de les mettre sur le *papier*, de les écrire, décrire, la transmutation du mirage au papier est pénible, lente, c'est l'alchimie– mais tout est là –Je ne crée rien à vrai dire– je nettoie une sorte de médaille cachée, une statue enfouie dans la glaise– *Tout existe déjà*. C'est mon impression –lorsque tout est bien nettoyé, propre, net– alors le livre est fini –le ménage est fait– ou sculpté ! il faut seulement le nettoyer, débayer autour –faire venir au jour cru– AVOIR LA FORCE c'est une question de *force* –forcer le rêve dans la réalité– une question ménagère –De soi, de ses propres plans, il ne vient que des bêtises– Tout est fait hors de soi –dans les ondes je pense– Aucune vanité en tout ceci – c'est un labeur bien ouvrier– ouvrier dans les ondes⁴.

À ces propos imagés, répond cet extrait d'une lettre de 1911 que Proust a rédigée de cette manière : « Je crois de plus en plus que l'artiste a devant lui son oeuvre à laquelle il ne doit rien changer (ce serait là le facile, changer, inventer hors du réel), le malaisé étant de la dévoiler entièrement, d'en respecter tous les contours, de mettre le ciseau dans le bloc, exactement où l'on voit la statue⁵. » Ces observations seront reprises par le narrateur de la *Recherche* dans un passage du *Temps retrouvé* où on peut lire : « j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'oeuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir⁶. »

4. Louis-Ferdinand Céline dans sa lettre du 15 décembre 1947 au professeur Milton Hindus, Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, *op. cit.*, p. 179-180. C'est Céline qui souligne.

5. Marcel Proust, Correspondance, (volume X). Cité par Luc Fraisse, L'Esthétique de Marcel Proust, *op. cit.*, p. 89.

6. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, *Le Temps retrouvé*, (volume IV), *op. cit.*, p. 459.

Au-delà des sensations olfactives, visuelles ou tactiles, au-delà des saveurs et des sonorités du temps perdu à traduire, à transposer dans le temps retrouvé du présent de l'énonciateur; c'est le langage –*ce bloc, cette glaise*– comme point de départ et comme point d'arrivée de l'effort créateur que ne cessent de désigner les passages que nous citons plus haut. Bien sûr il y eut Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud et quelques autres, mais sans doute jamais deux démarches créatrices de cette envergure n'auront-elles de la sorte institué aussi manifestement le langage au coeur de l'objet littéraire. Sans conteste, le langage représente pour tous deux l'axe véritable autour duquel gravite la création littéraire. Comme le remarque Roland Barthes, dans l'écriture contemporaine, « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable –que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste–, atteindre ce point où seul le langage agit, *performe*, et non *moi*⁷. » La personne de l'auteur écartée –et par la même occasion le *moi* encombrant, cette séquelle du romantisme–, seule demeure l'écriture, le texte qui se fait. Dès lors, la distinction entre le factuel et le fictif représente pour le texte contemporain, une opération de moins en moins signifiante. Ainsi, peut-on lire, dans Crash, roman duquel le cinéaste canadien David Cronenberg a tiré le scénario de son film-culte, ces propos fort révélateurs sur l'objet de l'effort créateur de la post-modernité : « Il devient de moins en moins nécessaire pour l'écrivain de donner un contenu fictif à son oeuvre. La fiction est déjà là. Le travail du romancier est d'inventer la réalité⁸. »

Sans doute est-ce en cela, c'est-à-dire par l'instigation de cette littérature « fascinée par

7. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », Le bruissement de la langue, *op. cit.*, p. 64-65.

8. J. G. Ballard, Crash, Paris, Union générale des Éditeurs, 1992, p. 11, coll. « 10 / 18 ».

l'être du langage⁹ » et par l'amalgame systématique du factuel et du fictif, que Proust et Céline auront fait entrer l'écriture créatrice dans sa phase post-moderne. Un seuil a été franchi, cela semble irrémédiable. Mais la création est toutefois une entité gémellaire, en effet « l'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une oeuvre; (...) l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique¹⁰ », avançait déjà Jean-Paul Sartre il y a de cela plus d'un demi-siècle. Or, comme nous l'évoquions à l'amorce de notre réflexion, il n'est peut-être pas certain que le décodeur textuel contemporain ait encore complètement déterminé les « usages » de l'écriture de création de la post-modernité. Une recherche en ce sens mériterait certes d'être entreprise; car, en définitive, il importe que l'oeuvre écrite demeure un objet artistique efficient et que toujours il réponde au précepte kafkaïen voulant qu'un livre soit « la hache qui brise la mer gelée en nous¹¹. »

Qui aura contemplé quelques-unes des photographies prises au cours des quinze dernières années de la vie de Céline, ne pourra qu'être frappé par l'image de délabrement physique qu'offre l'écrivain; véritable figure spectrale dépenaillée qui semble évoluer, entourée de sa ménagerie de « greffes », de « clebs » et de « piafs », dans un univers irréel. « Chaque création porte en elle même, avec elle, avec sa naissance, sa propre fin, son assassinat¹² ! », énonce-t-il dans les toutes dernières pages qu'il ait écrites. La lecture de sa correspondance de cette époque nous montre aussi ce pâle fantôme qui ne semble plus jouir que des seuls instants consacrés à l'écriture. L'image de l'écrivain renvoie somme toute les mêmes reflets que ceux du portrait brossé par Julia

9. Michel Foucault, Les mots et les choses. Cité par Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, *op. cit.*, p. 93.

10. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1948, p. 111, coll. « Idées »

11. Franz Kafka, Correspondance, Paris, Gallimard, 1965, p. 40.

12. Louis-Ferdinand Céline, Rigodon. Cité par Denise Aebersold, Céline, un démystificateur mythomane, (Archives de L.F. Céline no. 3), Archives des Lettres modernes, 1979, Éditions des Lettres modernes, p. 5.

Kristeva du Proust des dernières années : « Suffoquant dans une chambre quelconque, rue Hamelin, sans nourriture et sans sommeil, ascète cadavérique, il offrait aux convives de ses dîners l'exemple d'un mourant en train d'assurer sa résurrection dans un livre. Tous ceux qui l'ont connu pendant ses dernières années ont été frappés par la vigueur mystique de cette transmutation d'un corps en littérature¹³. »

La manière extrême, paroxystique, avec laquelle Céline et Proust ont vécu leur entreprise de création pose dans toute son acuité –de manière abrupte et obsédante– le problème ontologique de la viabilité existentielle de l'activité créatrice. Même si ces observations se situent hors du champ littéraire proprement dit, le psychanalyste montréalais Simon Harel en arrive à cette interrogation troublante : « Ne faut-il pas s'imaginer que le créateur s'accroche désespérément au fétiche de la langue afin de s'assurer, de manière toute paradoxale, de sa matérialité¹⁴ ? » Quoi qu'il en soit, signalons seulement que ce questionnement pourrait baliser un autre territoire qui se prêterait à une investigation dont les résultats risqueraient de s'avérer des plus fructueux.

Notre réflexion sur les figures de la création littéraire nous amène, en fin de parcours, à évoquer toute la finalité de l'activité créatrice de la post-modernité –depuis la parution des oeuvres de Marcel Proust et de Louis-Ferdinand Céline– par cette seule et brève locution : s'écrire. Inspirée de la formule « s'écrire soi-même » jadis énoncée par Rémy de Gourmont et que Serge Doubrovsky abrège à son seul syntagme verbal, elle synthétise tout le projet du texte

13. Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, *op. cit.*, p. 241.

14. Simon Harel, *L'écriture réparatrice : le défi autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 132, coll. « Théorie et littérature ».

de fiction contemporain. S'écrire, « certes, il s'agit bien, dans tous les cas, d'utiliser les ressources du langage, à y mirer le sujet même du discours, à donner forme et empreinte au vide grammatical de l'embrayeur *je*¹⁵ », précise Doubrovsky.

S'écrire donc : locution intransitive au pronominal réfléchi mais sans réciprocité aucune. S'écrire; ne plus représenter, se souvenir, dire, décrire, polir; s'écrire : « forcer le rêve dans la réalité », opérer la transmutation de sa vie en littérature; s'écrire dans un roman.

15. Serge Doubrovsky, Autobiographiques, de Corneille à Sartre, *op. cit.*, p. 61.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres de Louis-Ferdinand Céline

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Bagatelles pour un massacre, Paris, Denoël, 1937, 386 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Ballets sans musique, sans personne, sans rien, Paris, Gallimard, 1959, 89 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Les Beaux Draps, Paris, Nouvelles Éditions françaises, 1941, 221 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Casse-Pipe suivi de Carnet du cuirassier Destouches, Paris, Gallimard, 123 p., 1970, coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, D'un château l'autre, Paris, Gallimard, 1957, 439 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, L'École des cadavres, Paris, Denoël, 1938, 226 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, L'Église, Paris, Gallimard, 1952, 263 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Entretiens avec le Professeur Y, Paris, Gallimard, 1955, 123 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Féerie pour une autre fois, (Préface inédite d'Henri Godard), Paris, Gallimard, 1952, 632 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Guignol's band, Paris, Gallimard, 1951, 377 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Maudits soupirs pour une autre fois, version primitive de *Féerie pour une autre fois*, (Édition établie et présentée par Henri Godard), Paris, Gallimard, 1985, 278 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Mea Culpa, Paris, Denoël, 1936, 58 p.

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Mort à crédit, Paris, Gallimard, 1952, 622 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Cahiers Céline 6. Lettres à Albert Paraz 1947-57, (Édition établie et annotée par J.P. Louis), Paris, Gallimard, 1980, 463 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Cahiers Céline 5. Lettres à des amies, (Textes réunis et présentés par Colin W. Nettlebeck), Paris, Gallimard, 1979, 321 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Cahiers Céline 4. Lettres et premiers écrits d'Afrique 1916-1917, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin), Paris, Gallimard, 1978, 297 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Lettres à la N.R.F. (1931-1961), (Édition établie, présentée et annotée par Pascal Fouché avec une préface de Philippe Sollers), Paris, Gallimard, 1991, 617 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Nord, Paris, Gallimard, 1960, 627 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Normance. Féerie pour une autre fois II, Paris, Gallimard, 1954, 463 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Le Pont de Londres. (Guignol's band II), Paris, Gallimard, 1964, 498 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Rigodon, Paris, Gallimard, 1969, 307 p., coll. « Folio ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Cahiers Céline 3. Semmelweiss et autres écrits médicaux, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1977, 261 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1952, 629 p., coll. « Folio ».

II. Oeuvres de Marcel Proust

- PROUST, Marcel, À la recherche du temps perdu, volume I, *Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, (Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, 1987, 1547 p., coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

PROUST, Marcel, À la recherche du temps perdu, volume II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs (suite), Le côté des Guermantes, I et II*, (Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, 1988, 1991 p., coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

PROUST, Marcel, À la recherche du temps perdu, volume III, *Sodome et Gomorrhe, La Prisonnière*, (Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, 1988, 1742 p., coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

PROUST, Marcel, À la recherche du temps perdu, volume IV, *Albertine disparue, Le Temps retrouvé*, (Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, 1988, 1707 p., coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

PROUST, Marcel, Contre Sainte-Beuve, Gallimard, Paris, 1954, 373 p., coll. « Idées ».

PROUST, Marcel, Correspondance, (Texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb), Paris, Plon, 1970, 18 volumes.

PROUST, Marcel, Les plaisirs et les jours, (Préface d'Anatole France), Paris, Gallimard, 1924, 310 p., coll. « Folio ».

PROUST, Marcel et GIDE, André, Autour de *La Recherche*. Lettres, (Préface de Pierre Assouline), Paris, Éditions Complexe, 1988, 121 p., coll. « Le regard littéraire ».

PROUST, Marcel, Sur Baudelaire, Flaubert et Morand, (Préface d'Antoine Compagnon), Paris, Éditions Complexe, 1987, 231 p., coll. « Le regard littéraire ».

PROUST, Marcel, Sur la lecture, (Préface de la traduction de *Sésame et les Lys* de John Ruskin), Paris, Actes Sud, 1989, 61 p.

III. Ouvrages sur Céline

AEBERSOLD, Denise, Céline, un démystificateur mythomane, (Archives L.-F. Céline, no. 3), Archives des Lettres modernes, 1979, Éditions Lettres modernes, 125 p.

- ALMÉRAS, Philippe, Céline. Entre haines et passion, Paris, Robert Laffont, 1994, 476 p., coll. « Biographies sans masque ».
- ALMÉRAS, Philippe, Les idées de Céline, Paris, Berg International, 1992, 385 p., coll. « Pensées politiques et Sciences sociales ».
- BELLOSTA, Marie-Christine, Céline ou l'art de la contradiction, Paris, Les Presses universitaires de France, 1990, 178 p.
- CHESNEAU, Albert, Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline, Archives des Lettres modernes, 1971, no. 129, Editions Lettres modernes, 95 p.
- Collectif, Cahiers Céline 1. Céline et l'actualité littéraire 1931-1957, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1972, 185 p.
- Collectif, Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961, (Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1976, 245 p.
- DAY, Philipp Stephen, Le miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline, Paris, Klincksieck, 1974, 288 p.
- DEBRIE-PANEL, Nicole, Louis-Ferdinand Céline, (Préface de Marcel Aymé), Paris-Lyon, Emmanuel Vitte Éditeur, 1961, 152 p.
- FORTIER, Paul A., Voyage au bout de la nuit. Étude du fonctionnement des structures thématiques : le métro émotif de L.-F. Céline, Paris, Lettres modernes / Minard, 1981, 240 p., coll. « Bibliothèque des Lettres modernes ».
- GIBAUT, François, Louis-Ferdinand Céline 1894-1932. Le temps des espérances, Paris, Le Mercure de France, 1979, 334 p.
- GIBAUT, François, Louis-Ferdinand Céline 1932-1944. Délires et persécutions, Paris, Le Mercure de France, 1985, 374 p.
- GODARD, Henri, Céline Scandale, Paris, Gallimard, 1994, 176 p.
- GODARD, Henri, Henri Godard commente Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline, Paris, Gallimard, 1996, 224 p., coll. « Foliothèque ».
- GODARD, Henri, Poétique de Céline, Paris, Gallimard, 1985, 474 p., coll. « Bibliothèque des Idées ».

- GUÉNOT, Jean, Louis-Ferdinand Céline damné par l'écriture, Saint-Cloud, À compte d'auteur (Diffusion MP), 1973, 97 p.
- HENRY, Anne, Céline écrivain, Paris, L'Harmattan, 1994, 204 p.
- HINDUS, Milton, Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu, Paris, Les Éditions de l'Herne, 1969, 263 p., coll. « Essais et Philosophie ».
- JUILLAND, Alphonse, Elizabeth et Louis. Elizabeth Craig parle de Céline, Paris, Gallimard, 1994, 462 p.
- KRISTEVA, Julia, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Les Éditions du Seuil, 1980, 247 p., coll. « Points ».
- LAVIS, Jean-François, Une écriture des excès. Une analyse sociologique de *Voyage au bout de la nuit*, Montréal, Le Griot Éditeur, 1997, 237 p., coll. « L'univers des discours ».
- MARTIN, Jean-Pierre, Contre Céline, Paris, José Corti, 1997, 189 p.
- MATTHEWS, J. H., The Inner Dream, Céline as a novelist, Syracuse, Syracuse University Press, 1978, 235 p.
- MONNIER, Pierre, Ferdinand furieux, (Avec 313 lettres de Louis-Ferdinand Céline), Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, 268 p., coll. « Littera ».
- MURAY, Philippe, Céline, Paris, Denoël, 1984, 244 p., coll. « Bibliothèque Médiations ».
- OSTROVSKY, Erika, Céline and his Vision, New York, New York University Press, 1967, 316 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, La nausée de Céline, Montpellier, Fata Morgana, 1980, 68 p.
- SMITH, André, La nuit de Louis-Ferdinand Céline, Paris, Grasset, 1973, 222 p.
- VITOUX, Frédéric, Céline, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1978, 251 p., coll. « Les dossiers Belfond ».
- VITOUX, Frédéric, Louis-Ferdinand Céline. Misère et parole, Paris, Gallimard, 1973, 242 p., coll. « Les Essais CLXXX ».

ZAGDANSKI, Stéphane, Céline seul, Gallimard, Paris, 1993, 124 p., coll. « L'Infini ».

IV. Ouvrages sur Proust

AUTRET, Jean, L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust, Genève et Paris, Librairie Droz, 1965, 178 p.

BARDÈCHE, Maurice, Marcel Proust romancier, Paris, Les sept couleurs, 1971, 440 p.

BAYARD, Pierre, Le hors-sujet. Proust et la digression, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, 188 p.

BECKETT, Samuel, Proust, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 125 p.

BOUCQUEY, Éliane, Un chasseur dans l'image. Proust et le temps caché, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, 275 p.

BRÉE, Germaine, Du temps perdu au temps retrouvé, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 93 pages.

CHANTAL, René de, Marcel Proust critique littéraire, (2 tomes), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1967, 752 p.

CITATI, Pietro, La colombe poignardée. Proust et la Recherche, Paris, Gallimard, 1997, 400 p., coll. « Du monde entier ».

DELEUZE, Gilles, Proust et les signes, Paris, Les Presses universitaires de France, 1964, 219 p., coll. « Perspectives critiques ».

DESCOMBES, Vincent, Proust. Philosophie du roman, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, 338 p., coll. « Critique ».

DOUBROVSKY, Serge, La Place de la Madeleine. Écriture et fantasme chez Proust, Paris, Le Mercure de France, 1974, 198 p.

FERNANDEZ, Ramon, Proust ou la généalogie du roman moderne, Paris, Grasset, 1979, 283 p.

FRAISSE, Luc, L'Esthétique de Marcel Proust, Paris, Sedes, 1985, 284 p., coll. « Esthétique ».

- FRAISSE, Luc, Proust au miroir de sa correspondance, Paris, Sedes, 1996, 514 p., coll. « Les livres et les hommes ».
- FRAISSE, Luc, Le processus de création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental, Paris, José Corti, 1988, 357 p.
- GILBERT, Gaston, Proust l'homme des mondes. Une lecture de *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Kimé, 1994, 294 p.
- HENRY, Anne, Marcel Proust. Théories pour une esthétique, Paris, Klincksieck, 1981, 390 p.
- HENRY, Anne, Proust romancier. Le tombeau égyptien, Paris, Flammarion, 1983, 209 p., coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ».
- KRISTEVA, Julia, Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994, 455 p., coll. « Essais ».
- LATTRE, Alain de, La doctrine de la réalité chez Proust, tome 1, L'espace de la réalité et la règle du temps, Paris, José Corti, 1978, 220 p.
- LATTRE, Alain de, La doctrine de la réalité chez Proust, tome 2, Les réalités individuelles et la mémoire, Paris, José Corti, 1981, 287 p.
- LATTRE, Alain de, La doctrine de la réalité chez Proust, tome 3, L'ordre des choses et la création littéraire, Paris, José Corti, 1985, 274 p.
- MACCHIA, Guido, L'Ange de la nuit. Sur Proust, Paris, Gallimard, 1993, coll. « Essais ».
- MARC-LIPIANSKY, Mireille, La naissance du monde proustien dans *Jean Santeuil*, Paris, Librairie Nizet, 1974, 253 p.
- MEGAY, Joyce N., Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1976, 170 p., coll. « Essais d'art et de philosophie ».
- MULLER, Marcel, Les voix narratives dans *À la recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz, 1965, 183 p.

NEWMAN-GORDON, Pauline, Dictionnaire des idées dans l'oeuvre de Marcel Proust, Paris, Mouton, 1968, 545 p.

PICON, Gaétan, Lecture de Proust, Paris, Le Mercure de France, 1963, 216 p.

RICHARD, Jean-Pierre, Proust et le monde sensible, Paris, Les Éditions du Seuil, 1974, 237 p., coll. « Poétique ».

TADIÉ, Jean-Yves, Marcel Proust, Paris, Gallimard, 1996, 952 p., coll. « Biographies ».

TADIÉ, Jean-Yves, Proust et le roman, Paris, Gallimard, 1971, 401 p., coll. « Bibliothèque des Idées ».

VIAL, André, Âme profonde et naissance d'une esthétique, Paris, Librairie Nizet, 1971, 166 p.

V. Articles sur Céline

ALMÉRAS, Philippe, « 2 ou 3 choses que nous avons apprises sur Céline en 25 ans », La revue des Lettres modernes, L.F. Céline 5, (Vingt-cinq ans d'études céliniennes. Textes réunis par Pascal Fouché), 1988, numéros 462-467, pp. 67-83.

BÉNARD, Johanne, « La langue parlée ou la mise en discours (littéraire) », Présence francophone, numéro 46, 1995, pp. 99-115.

BÉNARD, Johanne, « Semmelweis: biographie ou autobiographie ? », Études littéraires, volume 18, numéro 2, automne 1985, pp. 263-292.

CHAPSAL, Madeleine, « Voyage au bout de la haine... avec L.-F. Céline », L'Express, numéro 312, 14 juin 1957, pp. 15-18.

DEL PERUGIA, Paul, « Céline et le Québec », Études littéraires, volume 18, numéro 2, automne 1985, pp. 433-441.

GODARD, Henri, « Un art poétique », La revue des Lettres modernes, (L.F. Céline 1. Pour une poétique célinienne. Sous la direction de Jean-Pierre Dauphin), 1974, numéros 398-403, pp. 7-38.

- GODARD, Henri, « Les manuscrits de Céline », La revue des Lettres modernes, (L.F. Céline 5. Vingt-cinq ans d'études céliniennes. Textes réunis par Pascal Fouché), 1988, numéros 462-467, pp. 7-40.
- GODARD, Henri, « Préface et notices à *Voyage au bout de la nuit* et à *Mort à crédit* », Louis-Ferdinand Céline, Roman I, Paris, Gallimard, 1981, 1582 p., coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GUÉNOT, Jean, et DARRIBEAU, Jean, « Des pays où personne ne va jamais », Les Cahiers de l'Herne, (numéro 3), Paris, Les Éditions de l'Herne, 1963, pp. 185-190.
- IFRI, Pascal, « Une lecture de *Mort à crédit* à la lumière de *Du côté de chez Swann* », Actes du Colloque de 1992, Paris, Du Lérot Éditeur, 1992, pp. 161-176.
- LAFLÈCHE, Guy, « Céline d'une langue l'autre », Études françaises, volume 10, numéro 1, pp. 13-40.
- LE BEAU, Hélène, « D'un voyage l'autre », Études littéraires, volume 18, numéro 2, automne 1985, pp. 419-431.
- MANCEL, Yannic, « Sémiotiques de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois* », La revue des Lettres modernes, (Céline 4; Lectures de *Féerie pour une autre fois*. Sous la direction de Jean-Pierre Dauphin), 1983, numéros 560-564, pp. 123-147.
- OBRY, Olga, « D'un scandale à l'autre, les tribulations de L.F. Céline entre la musique et la poésie », Le Phare-Dimanche, no. 614, 6 octobre 1957, p. 7.
- RACELLE-LATIN, Danièle, « *Voyage au bout de la nuit* ou l'inauguration d'une poétique argotique », La revue des Lettres modernes, (L.F. Céline 2. Écriture et esthétique. Textes réunis par Jean-Pierre Dauphin), 1976, numéros 462-467, pp. 53-77.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Prendre le métro », Microlectures, Paris, Les Éditions du Seuil, 1979, coll. « Poétique », pp. 205-220.
- RICHAUDEAU, François, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », Communication et Langages, numéro 61, 1984, pp. 53-75.
- THIHER, Allen, « Mythe et modernisme », La Revue des lettres modernes, Céline 4. Lectures de *Féerie pour une autre fois*. (sous la direction de Jean-Pierre Dauphin), 1983, numéros 560-564, pp. 107-121.

VI. Articles sur Proust

- ADAM, Antoine, « Une vie laboratoire d'une oeuvre », Proust, Paris, Hachette, 1965, pp. 7-35, coll. « Génies et Réalités ».
- BARTHES, Roland, « Ça prend », Le magazine littéraire, janvier 1997, numéro 350, pp. 43-47.
- BONNET, Henri, « Le XX^e Siècle: Marcel Proust », De Malherbe à Sartre. Essai sur les progrès de la conscience esthétique, Paris, Librairie Nizet, 1964, 156 p..
- BUTOR, Michel, « Les moments de Marcel Proust », Répertoire I, Paris, Gallimard, 1960, pp. 163-173.
- CABANIS, José, « Bergotte ou Proust et l'écrivain », Proust, Paris, Hachette, 1965, pp. 185-197, coll. « Génies et Réalités ».
- CAMPION, Pierre, « Le *Je* proustien : invention et exploitation de la formule », Poétique, numéro 89, février 1992, pp. 3-30.
- GENETTE, Gérard, « La question de l'écriture », Recherche de Proust, Paris, Les Éditions du Seuil, 1980, coll. « Points », pp. 7-12.
- GENETTE, Gérard, « Proust et le langage indirect », Figures II, Paris, Les Éditions du Seuil, 1969, coll. « Tel Quel », pp. 223-293.
- GRACQ, Julien, « Proust considéré comme terminus », En lisant, en écrivant, Paris, José Corti, 1982, pp. 95-109.
- HENRIOT, Émile, « Proust et Sainte-Beuve », Le Monde, 12 janvier 1955, p. 7.
- KRISTEVA, Julia, « Les métamorphoses du Ritz », Le magazine littéraire, janvier 1997, numéro 350, pp. 37-43.
- LAYTON, Monique J., « Structure de certaines métaphores rencontrées dans Proust », Revue d'Esthétique, 1972, fascicule 4, pp. 425-443.
- LEIRIS, Michel, « Notes sur Proust », Le magazine littéraire, janvier 1997, numéro 350, pp. 55-61.

- MARQUET, Jean-François, « Proust, la fête inconcevable », Miroir de l'identité; la littérature hantée par la philosophie, Paris, Éditions Hermann, 1996, coll. « Savoir: Lettres », pp. 169-201.
- NABOKOV, Vladimir, « Marcel Proust : *Du côté de chez Swann* », (Introduction de John Updike), Littératures I, Paris, Fayard, 1983, pp. 307-357.
- QUÉMAR, Claudine, « Autour de trois avant-textes de l'ouverture de la *Recherche*: nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », Bulletin d'information proustienne, numéro 3, automne 1976, pp. 7-39.
- QUÉMAR, Claudine, « De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes », Bulletin d'information proustienne, numéro 8, automne 1978, pp. 7-10.
- REY, Pierre-Louis et ROGERS, Brian, « Notice », Marcel PROUST, À la recherche du temps perdu, volume IV. *Le temps retrouvé*. Paris, Gallimard, 1988. pp. 1146-1175, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICARDOU, Jean, « Miracles de l'analogie: aspects proustiens de la métaphore productrice », Cahiers Marcel Proust, (Études proustiennes II), numéro 7, 1975, pp. 11-42.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Proust et l'objet herméneutique », Poétique, numéro 13, 1973, pp. 1-27.
- RINALDI, Angelo, « Proust : les fils valent les pères », L'Express, numéro 1675, 19 août 1983, pp. 12-13.
- ROBIN, Chantal, « L'imaginaire du *Temps retrouvé*, hermétisme et écriture chez Proust », Circé. Cahiers de recherche sur l'imaginaire, numéro 7, 1977, 110 p., série: « Topologie de l'imaginaire ».
- ROUSSET, Jean, « Proust: *À la recherche du temps perdu* », Forme et signification, Paris, José Corti, 1962, pp. 135-171.
- SPITZER, Léo, « Le style de Marcel Proust », Étude de styles, Paris, Gallimard, 1970, pp.397-474.

VII. Travaux théoriques consacrés à la critique et à la création littéraires

- AUERBACH, Erich, Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968, 559 p., coll. « Bibliothèque des Idées ».
- BARTHES, Roland, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Les Éditions du Seuil, 1953, 187 p., coll. « Points ».
- BARTHES, Roland, Le plaisir du texte, Paris, Les Éditions du Seuil, 1973, 105 p., coll. « Points ».
- BERGSON, Henri, L'évolution créatrice, Paris, Les Presses universitaires de France, 1969, 372 p., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».
- BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », Littérature et réalité, Paris, Les Éditions du Seuil, 1982, pp. 47-80, coll. « Points ».
- BIZOUARD, Élisabeth, Le cinquième fantasme : auto-engendrement et impulsion créatrice, Paris, Les Presses universitaires de France, 1995.
- BLANCHOT, Maurice, L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, 376 p., coll. « Folio Essais ».
- BLANCHOT, Maurice, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, 367 p., coll. « Idées ».
- BOURDIL, Pierre-Yves, Les miroirs du moi. Les héros et les fous, Paris, L'École, 1987, 258 p.
- BROCH, Herman, Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966, 378 p., coll. « Bibliothèque des Idées ».
- BUTOR, Michel, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1992, 184 p., coll. « TEL ».
- CALVINO, Italo, « Philosophie et littérature », La machine littéraire, Paris, Les Éditions du Seuil, 1984, pp. 31-53.
- CHARTIER, Pierre, Introduction aux grandes théories du roman, Paris, Éditions Bordas, 1990, 217 p.

- COMPAGNON, Antoine, La troisième république des lettres. De Flaubert à Proust, Paris, Les Éditions du Seuil, 1983, 381 p.
- COUTURIER, Maurice, La figure de l'auteur, Paris, Les Éditions du Seuil, 1995, 262 p., coll. « Poétique ».
- DOMECQ, Jean-Philippe, Le pari littéraire, Paris, Éditions Esprit, 1994, 203 p.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », L'Esprit créateur, vol. XX, no. 3, 1980.
- DOUBROVSKY, Serge, Autobiographiques; de Corneille à Sartre, Paris, Les Presses universitaires de France, 1988, 167 p., coll. « Perspectives critiques ».
- DOUBROVSKY, Serge, Pourquoi la nouvelle critique. À quoi sert la littérature ?, Paris, Le Mercure de France, 1966, 271 p., coll. « Bibliothèque Médiations ».
- ECO, Umberto, L'oeuvre ouverte, Paris, Les Éditions du Seuil, 1965, 315 p.
- FRYE, Northrop, Anatomie de la critique, (traduction de Guy Durand), Paris, Gallimard, 1969, 454 p., coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- GIRARD, René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961, 312 p.
- GOURDEAU, Jacqueline, « *Prochain Épisode* : l'incidence autobiographique », Études littéraires, numéro 2, automne 1984, pp. 311-332.
- HAVERCROFT, Barbara, « Le discours autobiographique: enjeux et écarts », La discursivité, (Collectif sous la direction de Lucie Bourassa), Québec, Nuit blanche Éditeur, 1995, pp.155-184, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».
- HAREL, Simon, L'écriture réparatrice : le défi autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud), Montréal, XYZ Éditeur, 1994, 230 p., coll. « Théorie et littérature ».
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane, L'autobiographie, Paris, Armand Colin Éditeur, 1999, 315 p.
- LEJEUNE, Philippe, « Le pacte autobiographique », Poétique, numéro 14, 1973, pp. 137-162.

- LEJEUNE, Philippe, « Le pacte autobiographique (bis) », Poétique, numéro 56, novembre 1983, pp. 4- 42.
- MacDONALD, Margaret, « Le langage de la fiction », Esthétique et Poétique, (Textes présentés et réunis par Gérard Genette), Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, pp. 203-228, coll. « Essais ».
- MACHEREY, Pierre, À quoi pense la littérature ?, Paris, Les Presses universitaires de France, 1990, 252 p., coll. « Pratiques théoriques ».
- MITTERAND, Henri, Le discours du roman, Paris, Les Presses universitaires de France, 1980, 266 p., coll. « Écriture ».
- MURAY, Philippe, L'opium des lettres, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1979, 304 p., coll. « TXT ».
- PAZ, Octavio, L'Arc et la lyre, Paris, Gallimard, 1965, 384 p., coll. « Essais ».
- PAZ, Octavio, Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde, Paris, Gallimard, 1976, 217 p., coll. « Les Essais CXCI ».
- PHILIPPE, Gilles, Le roman. Des théories aux analyses, Paris, Les Éditions du Seuil, 1996, 94 p., coll. « Mémo ».
- PILLING, John, Autobiography and Imagination. Studies in Self-Scrutiny, London, Routledge & Krogan Paul, 1981, 178 p.
- RAIMOND, Michel, La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, Librairie José Corti, 1985, 539 p.
- RAIMOND, Michel, Le roman, Paris, Armand Colin Éditeur, 1989, 191 p., coll. « Cours ».
- RIFFATERRE, Michael, La production du texte, Paris, Les Éditions du Seuil, 1979, 285 p., coll. « Poétique ».
- ROBIN, Régine, Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi, Montréal, XYZ Éditeur, 1997, 302 p., coll. « Théorie et Littérature ».
- ROUSSET, Jean, Narcisse retrouvé. Essai sur la première personne dans le roman, Paris, José Corti, 1973, 273 p.

- SARTRE, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1948, 374 p., coll. « Idées ».
- SOLLERS, Philippe, L'Écriture et l'expérience des limites, Paris, Les Éditions du Seuil, 1968, 190 p., coll. « Points ».
- STALLONI, Yves, Les genres littéraires, Paris, Dunod, 1997, 122 p., coll. « Les tropes ».
- STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », La relation critique, Paris, Gallimard, 1980, pp. 83-98.
- TODOROV, Tzvetan, Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique, Paris, Les Éditions du Seuil, 1968, 111 p., coll. « Points ».
- VAN ROEY-ROUX, Françoise, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », Études littéraires, numéro 2, automne 1984, pp. 273-282.

VIII. Travaux consacrés à l'esthétique et à la poétique

- ADAM, Jean-Michel, Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle, Paris, Éditions Nathan, 1985, 240 p., coll. « Université ».
- BACHELARD, Gaston, La poétique de la rêverie, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968, 183 p., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».
- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique de la création verbale, (Préface de Tzvetan Todorov), Paris, Gallimard, 1979, 400 p., coll. « Bibliothèque des Idées ».
- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, (Préface de Michel Aucouturier), Paris, Gallimard, 1978, 488 p., coll. « Bibliothèque des idées ».
- BARTHES, Roland, Le bruissement de la langue, Paris, Les Éditions du Seuil, 1984, 439 p., coll. « Points / Essais ».
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », Littérature et réalité, Paris, Les Éditions du Seuil, 1982, pp. 81-90, coll. « Points ».

- BEGEL, Florence, La philosophie de l'Art, Paris, Les Éditions du Seuil, 1998, 62 p., coll. « Mémo ».
- BESSIÈRE, Jean et al., Histoire des poétiques, Paris, Les Presses universitaires de France, 1997, 493 p., coll. « Fondamental ».
- BINKLEY, Timothy, « *Pièce* : contre l'esthétique », Esthétique et Poétique, (Textes réunis et présentés par Gérard Genette), Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, pp. 33-66, coll. « Essais ».
- BOURDIEU, Pierre, Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, 482 p.
- COHEN, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, 218 p., coll. « Champs ».
- DERRIDA, Jacques, « La mythologie blanche (La métaphore dans le texte philosophique) », Poétique, numéro 5, 1971, p. 4-28.
- DUCROS, Franc, Le poétique, le réel, (Préface de Mikel Dufrenne), Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, 208 p., coll. « Esthétique ».
- DUFRENNE, Mikel, Phénoménologie de l'expérience esthétique. I L'objet esthétique; II La perception esthétique, (2 tomes), Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, 692 pages, coll. « Épiméthée ».
- DUFRENNE, Mikel, Le poétique, Paris, Les Presses universitaires de France, 1963, 194 p., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».
- GENETTE, Gérard, Fiction et diction, Paris, Les Éditions du Seuil, 1991, 150 p., coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Les Éditions du Seuil, 1972, 285 p., coll. « Poétique ».
- GLOWINSKI, Michal, « Sur le roman à la première personne », Esthétique et Poétique, (Textes réunis et présentés par Gérard Genette), Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, pp. 229-245, coll. « Essais ».
- HAMBURGER, Käte, Logique des genres littéraires, (Préface de Gérard Genette), Paris, Les Éditions du Seuil, 1986, 312 p., coll. « Poétique ».

ISER, Wolfgang, L'acte de lecture; théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, 405 p.

JAKOBSON, Roman, Essai de linguistique générale, (préface et traduction de Nicolas Ruwet), Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 2 tomes.

MERLEAU-PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1972, 531 p., coll. « TEL ».

MESCHONNIC, Henri, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, 104 p., coll. « Le chemin ».

NÉDONCELLE, Maurice, Introduction à l'esthétique, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, 124 p., coll. « Initiation philosophique ».

RIFFATERRE, Michael, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, 364 p., coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ».

SCHOPENHAUER, Arthur, Le monde comme volonté et comme représentation, (Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos), Paris, Les Presses universitaires de France, 1966, 1433 p.

IX. Autres ouvrages

AQUIN, Hubert, Prochain épisode, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, 174 p.

BALLARD, J. G., Crash, Paris, Union générale des Éditeurs, 1992, 320 p., coll. « 10 / 18 ».

BATAILLE, Georges, Oeuvres complètes, (tome I), Paris, Gallimard, 1970, 451 p.

BATES, Ronald, Northrop Frye, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1971, 64 p., coll. « Canadian Writers ».

BERGSON, Henri, Oeuvres, (Texte annoté par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier), Paris, Les Presses universitaires de France, 1970, 1628 p.

BOURDIEU, Pierre, Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme, Paris, Éditions Raisons d'agir, 1996, 95 p.

- DAMASIO, Antonio R., L'erreur de Descartes. La raison des émotions, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994, 368 p., coll. « Sciences ».
- DELEUZE, Gilles, Le Bergsonisme, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968, 121 p.
- DOUBROVSKY, Serge, Un amour de soi, Paris, Hachette, 1982, 476 p., coll. « Le livre de poche ».
- DOUBROVSKY, Serge, Le livre brisé, Paris, Grasset, 1989, 312 p.
- DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Éditions Bordas, 1969, 550 p., coll. « Études ».
- FOUCAULT, Michel, Raymond Roussel, Paris, Gallimard, 1963, 266 p.
- KAFKA, Franz, Correspondance, Paris, Gallimard, 1965, 624 p.
- LYOTARD, Jean-François, La condition postmoderne, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 107 p.
- MALRAUX, André, La monnaie de l'absolu, Paris, Gallimard, 1950, 141 p.
- MICHEL, Dr. François-Bernard, La face humaine de Vincent Van Gogh, Paris, Grasset, 1999, 240 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, Oeuvres I. Premiers lundis. Portraits littéraires, (Texte présenté et annoté par Maxime Leroy), Paris, Gallimard, 1956, 1297 p., coll. «Bibliothèque de la Pléiade ».
- WOLF, Nelly, « Un mauvais français », Le peuple dans la littérature française de Zola à Céline, Paris, Les Presses universitaires de France, 1990, pp. 237-260.

X. Documents électroniques

- AUTOBIOGRAPHIE, ABU : Bibliographie générale, [En ligne], Adresse URL : http://www.worldserver.oleane.com/autopact/biblio_generale.html, (page consultée le 15 juillet 1999).

HUGHES, Alex, ABU : Entretien avec Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*, en janvier 1999, [En ligne], Adresse URL : <http://www.artsweb.bham.ac.uk/artsFrenchStudies/Sergedou/intervw.html>, (page consultée le 8 mai 2000).

INFONIE, ABU : Louis-Ferdinand Céline, [En ligne], Adresse URL : <http://www.perso.infonie.fr/garp01/romans/html>, (page consultée le 17 avril 1998).

INFONIE, ABU : Louis-Ferdinand Céline vous parle, [En ligne], Adresse URL : <http://www.perso.infonie.fr/garp01/sons/zbin1.rm>, (page consultée le 17 avril 1998).

LAOUYEN, Mournir, Interventions, ABU : L'autofiction: une réception problématique, [En ligne], Adresse URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>, (page consultée le 2 janvier 2000).

LEONELLI, Ludovic, ABU : Entretien avec Serge Doubrovsky; Toute grande littérature est un règlement de comptes, [En ligne], Adresse URL : <http://www.chapitre.com/plus/revues/nrventre.html>, (page consultée le 15 mai 2000).

SIMONNET, ABU : Narration et description, [En ligne], Adresse URL : <http://www.mygale.org/00/simonnet/siften/narrat/narr005.html>, (page consultée le 5 avril 1999).

SOLUS, ABU : Louis-Ferdinand Céline : Bagatelles pour un massacre, [En ligne], Adresse URL : <http://www.abbc.com/solus/baga4.html>, (page consultée le 6 juin 2000).